

Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / volet 3 – le projet philosophique

CAROLINE LEPAGE

SOLINE MARTINEZ

YANN SEYEUX

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA ÉTUDES ROMANES /
CRIIA – GRELPP
c.lepage@parisnanterre.fr

III- 55 dans le projet philosophique de *Rayuela*

A] 55 DANS LE PARCOURS 1A / LE VOISINAGE AVEC 54 ET 56

1. Le projet littéraire mené à bien par Cortázar dans *Rayuela* pour forcer coûte que coûte la métamorphose du lecteur-malade passif en lecteur-sain actif reposant sur l'impératif rimbaldien de « *se faire voyant* », c'est logiquement dans le livre-hôpital / pharmacie que le destinataire peut (ou pas) trouver l'ordonnance de soins à vocation défamiliarisante dont il a besoin et qui a été rédigée à son intention par l'auteur-docteur. Et, donc, c'est tout aussi logiquement *via* la lecture que doit (idéalement) s'effectuer la prise de ses médicaments. Ce qui pose l'importance et le rôle de la dimension et de l'intention métatextuelles dans ce roman curatif. Avec cet indispensable constat que l'ultime étape (dans le parcours 2) de ce traitement-défamiliarisation marque une rupture claire et produit un profond décalage par rapport à cette sorte de routine thérapeutique dans laquelle le lecteur s'était finalement installé, pour contraignante qu'elle soit et, surtout, pour violente qu'elle devienne parfois. En bout de cycle, en effet, tout repose sur le retour vers / la profanation-réinterprétation de souvenirs et non plus sur le traitement-défamiliarisation de l'appréhension d'un récit par montages intratextuels et intertextuels interposés. Là, c'est le lecteur en tant que « personne », de surcroît dans sa vie psychique la plus intime et, le cas échéant,

la plus profondément enfouie (dans le cas d'une scène primitive) qui est concerné, et plus uniquement le lecteur en tant qu'instance du texte, notamment dans la perspective du repoussement des frontières supposément infranchissables entre écriture et lecture pour parvenir à un partage – en tout cas apparent – de l'auctorialité. Le voici par conséquent replacé lui-même au centre de sa thérapie, à l'évidence pour lui faire prendre une dimension qui n'a désormais plus rien de théorique, c'est-à-dire qui n'est plus distanciable et séparable du « je » lisant. La conclusion s'impose : pour être complète et durable la guérison-métamorphose doit *in fine* passer par une transformation ontologique de la personne du lecteur-malade – transformation qui suppose, on l'aura compris, un changement de sa manière d'appréhender le réel tout court. Le but ultime n'est donc pas de changer / éduquer / perfectionner nos habitudes de lectures, mais de nous apprendre, précisément dans la pratique didactique de *Rayuela*, à entrevoir la multiplicité des réalités « autres » qui cohabitent dans la réalité, de même qu'il y a une multiplicité de réalités « autres » qui cohabitent dans un roman. Où l'on comprend que les révolutions que Cortázar imprime / impose, d'une part, à la langue qui parle et qui écrit dans *Rayuela* (que ce soit celle qui ouvre le chapitre 1, c'est-à-dire de l'*incipit* des parcours 1, que ce soit celle du chapitre 73 dans sa position d'*incipit* du parcours 2, ou que ce soit celle de la transmédialité visible et écoutable à peu près partout), d'autre part, à sa forme (en tant que roman), ne sont jamais que des matrices et / ou des modes d'emploi de ce qui constitue le véritable objectif de ce long processus de re-ré-formation : une invitation à être au monde autrement – au monde tout court et pas seulement au monde de la littérature et de l'art en général.

2. Pour prendre la mesure et accéder au sens de ce que représente ce point d'achèvement de la transmutation du lecteur-instance en lecteur-personne, commençons par examiner les enjeux du projet philosophique de Cortázar tel qu'il se décline dans 55 inscrit au sein du parcours 1a.
3. Il est d'abord frappant de constater, et ce dès les premières lignes du chapitre, l'importance et la portée symbolique accordées au chiffre 2 : 2 pour les deux personnages sur la scène dès le retour de Talita dans la chambre (« Cuando [Talita] reapareció » [348]), le duo des amants étant reformé ; 2 omniprésent dans les moindres faits et gestes de Traveler (« después de una o dos tentativas la pesadilla lo seguía rondando » [348] / « Traveler se asomó dos veces a la puerta que daba sobre el

ala administrativa » [348]), et 2 prégnant dans le discours de Talita (« La vio [Horacio a la Maga] en el patio, hace dos horas, cuando vos estabas de guardia. » [348] / « y entre los dos [Traveler y Horacio] me echaron como a un perro, con el gato abajo del brazo. » [349]). Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, c'est-à-dire contrairement au cliché, 2 n'est pas ici synonyme d'union, au contraire. Car excepté l'initiale de leurs prénoms, tout sépare le couple. La liste est longue :

1) la présence à peine tangible de la jeune femme dans la pièce (« Cuando reapareció, con un aire de fantasma que aterraba » [348]) ;

2) l'indifférence de Traveler à son égard : « [...] a Traveler casi no le importó verla o no verla » (348) ;

3) l'impossibilité qu'ils ont à établir un véritable contact avec l'autre, que ce soit *via* la communication verbale (« y charlaron un rato de tantas cosas, mientras Talita desplegaba un camisón y diversas teorías, casi todas toleradas por Traveler que a esa altura tendía a la benevolencia. » (348) ou tactile (« Traveler le pasó la mano por el pelo, pero Talita lo rechazó con impaciencia. » [350]). Dans de telles conditions, mieux vaut encore aller se coucher. Or, on se souvient de ce que signifiait la position couchée, par rapport à la position assise et à la position debout pour 55 dans le projet littéraire et méta-littéraire de *Rayuela*. Logiquement, « Talita apagó la luz » [348], précisément la même que Traveler a allumée pour lire, à peine quelques lignes plus haut (« [Traveler] encendió la luz » [348]).

4) Comme si cela ne suffisait pas, leur sommeil est lui aussi marqué par une absence totale de synchronisation, avec une alternance systématique entre la veille de l'un et l'endormissement de l'autre :

Siempre era lo mismo, a Traveler le costaba dormirse cuando Talita estaba inquieta, pero apenas lo vencía el cansancio ella se despertaba y al minuto estaba completamente desvelada porque él protestaba o se retorció en sueños, y así se pasaban la noche como en un sube y baja (348).

4. Pourquoi une telle discordance dans le couple Talita / Traveler ? Et de quelle nature est-elle, d'ailleurs ? Entre les corps, peut-être ; comme le suggère leur réaction contraire à la chaleur de l'été (« [Talita] se apretó un poco contra Traveler que sudaba » [348] alors que « [Talita] Se había sentado en la cama y él [Traveler] la sentía temblar. Con ese calor, temblando. » [554]) – le style indirect libre ne fait que souligner l'incompréhension de Traveler face aux réactions physiques de Talita. Et aussi, complémentirement, du

côté de leur mode de pensée et du type d'appréhension et de rapport au réel que cela suppose. Encore une fois, le style indirect libre est là pour illustrer et rendre concrète une nouvelle incompréhension de l'homme à l'égard de la femme, en l'occurrence sa joie à l'idée de renouer avec le monde scientifique : « Talita se habría ido a trabajar a la farmacia, era increíble como la entusiasmaba el reingreso en la ciencia, las balancitas, los antipiréticos. » (348). Associée à l'espace de la pharmacie, Talita représente en effet la pensée rationnelle ; elle est celle qui développe des théories (« Talita desplegaba un camisón y diversas teorías » [348]), celle qui parle et qui explique les choses avec des mots dont on connaît maintenant l'inaptitude à dire le réel, celle qui perçoit l'ordre du monde selon une logique scientifique :

Traveler la oía hablar, aludir como todas las mujeres a la fatalidad, a la inevitable concatenación de las cosas, y hubiera preferido que se callara pero Talita se resistía afiebradamente, se apretaba contra él y se empecinaba en contar, en contarse y, naturalmente, en contarle. » (349).

5. Traveler, lui, a une approche résolument plus sensitive du réel, auquel il tente il est vrai d'accéder autrement, dans une défamiliarisation plus ou moins prononcée, par exemple quand il cherche ses cigarettes non grâce à la médiation facile et immédiate du regard, mais par celle, complexe et différée, du toucher, à tâtons : « —Ah —dijo Traveler, tendiéndose de espaldas y buscando los cigarrillos sistema Braille. » (348) C'est le moment de préciser que la référence à la lecture, tout de suite après (« [Traveler] Agregó una frase confusa que salía de sus últimas lecturas. » [349]), prouve que l'initiation à une autre approche du livre n'est pas sans relation avec son nouveau rapport au réel, qu'il y a bien entre les deux un lien de cause à effet. En délaissant la vue au bénéfice du toucher, Traveler prouve ironiquement qu'il cherche à « *se faire voyant* » et que pour *se faire véritablement voyant*, il faut commencer par voir différemment. Dans ces conditions, si Traveler représente maintenant une pensée sensible-empirique – dans 54 et 55, la double identité Manú / Traveler, que nous avons commentée pour l'étude du plan diégétique, renvoie d'ailleurs significativement à ces deux facettes du personnage : Manú pour la pensée rationnelle, Traveler pour la pensée sensible-empirique –, Talita figure la pensée logique, autant dire que c'est elle qui illustre l'idée-la notion de lecteur-malade / « lector hembra » (« Traveler la oía hablar, aludir como todas las mujeres a la fatalidad » [349]). Toutefois, sans doute parce que l'objectif n'est pas d'établir

une hiérarchie entre : d'un côté, la perception du réel par les sens, ou même un usage autre des sens (le toucher à la place de la vue), de surcroît dans une situation d'inversion des repères physiques (horizontalité et non plus verticalité de celui qui cherche son paquet de cigarettes) ; de l'autre côté, la quête de « vérités » dans le réel par la raison, du moins telles que la perception du réel et la quête de « vérités » dans le réel par la raison sont incarnées ici par les personnages de Traveler et de Talita, ni l'un ni l'autre ne réussit à donner un accès complet aux autres mondes du / dans la réalité. Il se pourrait bien que la solution se trouve dans l'image qui clôt 55 : le rapprochement *in extremis* du couple Traveler / Talita, en dernier lieu réuni et même fondu dans une authentique osmose grâce à la perfection d'un cercle :

Los dos lo sintieron en el mismo instante, y resbalaron el uno hacia el otro como para caer en ellos mismos, en la tierra común donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo, esas metáforas tranquilizadoras, esa vieja tristeza satisfecha de volver a ser el de siempre, de continuar, de mantenerse a flote contra viento y marea, contra el llamado y la caída. » (351).

6. Tout n'est donc pas perdu, y compris quand on semble le plus antonymiquement loin de l'autre ou même, encore plus radical, quand on évolue spatialement et temporellement dans deux réalités distinctes (la France de la première partie, l'Argentine de la deuxième partie... la vie et la mort, si l'on accepte l'idée que la Maga s'est bel et bien noyée) – car n'est-ce pas vers cette immense fusion des espaces, des temps, de la vie et de la mort que tendait Horacio quand il amalgamait Talita et la Maga, dans 54, la confusion (« Lo que me [Traveler] asombra es que [Horacio] se haya quedado tan sorprendido por la confusión. » [553], « —Me confundió con la Maga —insistió Talita. » [553]) étant le premier pas vers l'unité ? La question est alors la suivante : le vrai défi métaphysique ne consisterait-il pas à unir les apparents opposés, la raison et les sens, « las palabras y las caricias », que la pensée occidentale s'évertue à vouloir séparer ? Il n'est dès lors plus étonnant du tout qu'en une ultime étape de la démonstration sous-jacente, le parcours 1a s'achève dans l'asile, où l'union des contraires prend cette fois la forme d'une assimilation entre la folie et la « voyance » ; l'hôpital psychiatrique place en effet dans un même lieu et dans un même temps les fous-voyants-patients (ceux que le texte désigne par le numéro de leur chambre) et les fous-voyants-personnels encadrants, à commencer par le trio de « monstruos » : Oliveira, Talita et Traveler. Il n'est certainement pas

anodin qu'ils ne se contentent pas d'y travailler, mais aussi qu'ils y vivent, qu'ils y soient en pleine immersion, littéralement comme chez eux, en somme en parfaite et naturelle osmose avec les êtres qui les entourent et les lieux derrière les murs desquels ils paraissent eux aussi cloîtrés. Intéressant échange, par exemple, entre Horacio et Talita à propos de la couleur du vêtement gris de Talita et de la tenue rose des patients : « Lo que me gustaría saber es por qué te vi vestida de rosa. / —Influencias ambientales, la asimilaste a los demás. » (342). L'union des supposés contraires, ici personnel (sain d'esprit et traitant)-patients (aliénés et à traiter), qui passe par un processus d'assimilation / confusion permet l'accès à un microcosme uniforme où tout le monde est logé à la même enseigne et où les frontières du dehors se déplacent et s'effacent progressivement et modéliquement. D'où, certainement, l'association d'Oliveira avec le fou-voyant-patient 18 au moment de mettre au point le système de défense-attaque à destination de Traveler, celui qu'il faut définitivement faire basculer du côté de la folie. L'asile sert par conséquent de lieu d'adaptation / assimilation, de mise à l'isolement ou même en quarantaine, le temps que soit extirpé du visiteur, quel que soit son statut, donc, tout signe de pensée rationnelle.

7. Cela posé, interrogeons-nous à présent sur les rapports de 55 avec 54 pour continuer notre analyse. Comme indiqué pour l'observation de cette relation sur le plan diégétique, 54 et 55 relatent deux épisodes simultanés – Horacio et Talita se trouvent au sous-sol de la morgue de l'hôpital (ch. 54) pendant que Traveler est dans sa chambre, d'abord endormi, ensuite occupé à lire (ch. 55) – puis qui se succèdent instantanément – Talita quitte Horacio pour rejoindre Traveler. À telle enseigne que ces deux chapitres pourraient finalement être interprétés comme une répétition-variation l'un de l'autre. Logiquement, 54 s'ouvre à son tour sur le chiffre 2 (le lecteur retrouve Oliveira « Desde la ventana de su cuarto en el segundo piso » [338]) ; il y a une première et rapide évocation du couple désuni Traveler / Talita (avec, même, déjà la mention de la désynchronisation de leur sommeil : « El pobre Manú tuvo una pesadilla horrorosa. Siempre pasa lo mismo, se vuelve a dormir pero yo me quedo tan trasto nada que acabo por levantarme. » [342]) ; et, comme si cela ne suffisait, ce couple est un écho interne (de nouveau un double – le 2) du couple séparé Horacio / Gekrepten :

[Oliveira] Tenía sobre la mesa una cartita de Gekrepten inconsolable, de modo que no te dejan salir más que los sábados, pero esto no va a ser una vida,

querido, yo no me resigno a estar sola tanto tiempo, si vieras nuestra picita (338).

8. Une séparation physique, mais aussi et surtout « philosophique », car face à l'amoureuse « inconsolable » sans son « querido » et qui « no entendía nada de lo que se le explicaba » (339), il y a Horacio, qui déplore l'hermétisme intellectuel de sa partenaire et, surtout, incarne ici la pensée dialectique dans son expression la plus caricaturale. Pour s'en convaincre, il suffit de lire sa réponse à la courte lettre que lui a envoyée Gekrepten ; tout, depuis l'organisation d'un raisonnement en trois parties, encore soulignées en tant que phases argumentatives par le recours à des connecteurs logiques, jusqu'au contenu, qui propose une division très méthodique de la semaine, trahit une rationalité poussée à l'extrême, jusqu'au ridicule :

Primero, había teléfono (seguía el número); segundo, estaban muy ocupados, pero la reorganización no llevaría más de dos semanas y entonces podrían verse por lo menos los miércoles, sábados y domingos. Tercero, se le estaba acabando la yerba (338).

9. Horacio et Gekrepten apparaissent là comme des versions absolument parodiques et délirantes du rationalisme et du pragmatisme, dans une confrontation tout aussi parodique et délirante, l'une et l'autre étant tellement éloignées que définitivement irréconciliables, variables. Toutefois, un élément montre déjà qu'il ne s'agissait pas de s'en tenir à / de se résigner à cette opposition sans tenter de la surmonter et de la dépasser, en la dépouillant de ses habits de comédie de boulevard ou même de farce ; la surmonter et la dépasser étant effectivement la condition d'accès à l'autre réel que l'auteur appelle tellement de ses vœux : significativement, lorsqu'Horacio évoque, dans sa lettre, une « reorganización [que] no llevaría más de dos semanas » à l'hôpital, c'est une réorganisation métaphysique de la pensée que propose l'auteur-philosophe Cortázar, un processus qui s'étalera également sur « dos semanas » / « dos libros » (« Tablero ») / deux chapitres (54 et 55) avant qu'arrive le temps de la confrontation finale (ch. 56), dans le parcours 1a. Ce qui explique sans doute qu'à la différence du couple dans 54, dans 55, Traveler et Talita, qui forment un couple qui n'a rien d'une comédie de boulevard ou de farce, sont progressivement ramenés l'un à l'autre, et finalement réunis physiquement (dans le lieu symbolique du lit) et agrégés-harmonisés intellectuellement (en référence à la fin du chapitre). Deux chapitres (54 et 55), deux couples donc, comme une apparente redondante mise en abîme de la dichotomie raison / intuition des

sens et émotions, en réalité comme une répétition-évolution pour faire passer le message que certains parviennent à la réconciliation, pour peu qu'ils séjournent à l'hôpital, c'est-à-dire dans l'espace de guérison-assimilation.

10. Revenons à 54 et suivons le parcours d'Horacio, le personnage destiné à réfléchir et mener à bien cette réorganisation philosophique. Il n'est certainement pas anodin que ce soit au moment où il est paroxystiquement aliéné à la rationalité (au point de basculer dans ce que le destinataire ne pourra voir que comme une forme de folie) qu'il a brusquement, à l'instant précis où il signe son mot à Gekrepten (c'est-à-dire quand il s'apprête à devenir l'auteur d'un grotesque monument à la gloire de la pensée méthodique et systématique), un éclair de lucidité (où l'on retrouve, une fois de plus, le tandem folie-lucidité... comme s'il fallait que le personnage en passe à son tour par la folie pour retrouver la lucidité) sur la claustration que cela représente : « "Escribo como si me hubieran encerrado", pensó echando una firma. » (338) Car, en l'occurrence, il se décrit moins enfermé dans l'hôpital, que prisonnier de son approche de la réalité. Incontestablement, c'est là qu'il faut situer le déclenchement du mouvement et bientôt de la croisade en faveur d'un vaste réaménagement intellectuel dans lequel le personnage va s'engager. Pas étonnant, dès lors, qu'Horacio, posté à sa fenêtre (comprendre : encore en position de simple spectateur, avant de devenir acteur à part entière dans 56) aperçoive Talita presque immédiatement après :

Después cruzó el patio, pisoteando sin orden la rayuela, y desapareció debajo de la ventana de Oliveira. Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose. (339)

11. La scénographie est très basiquement éloquente ici, soulignant à grands et gros traits épais la dimension didactique de *Rayuela*, qui, sur cette question du *faire* est bien un roman comme les autres. Talita marche évidemment « sin orden » sur la marelle (comprendre : piétinant sans le moindre respect le jeu des chiffres que l'on doit jouer en acceptant l'ordonnement commun de l'arithmétique), dessinant ainsi « un entrecruzamiento de líneas » (comprendre : brouillant sans le moindre respect les schémas des figures communes de la géométrie, voire le principe même de figure au profit de trajectoires [on pense bien entendu ici à la lecture comme ligne et à la lecture comme trajectoire avec ou sans détours, en référence aux parcours 1 et au parcours 2]) ; tout cela pour évoquer la superpo-

sition et finalement le mélange de l'ordre de la science et du désordre de l'*inscience* – sur fond d'innocence de l'enfance, précisément en référence au jeu, car tout cela, nous est-il dit, n'est jamais qu'un jeu¹. En incarnant la fusion folle des supposés contraires, la pensée dialectique occidentale et ses multiples antonymes (aux désignations toutes plus péjoratives les unes que les autres puisque toujours jaugée et étiquetée par la discipline et le règlement de la raison), Talita devient non seulement une vraie magicienne qui « desapareció debajo de la ventana de Oliveira » – ce qui annonce la (logique) confusion d'Horacio avec la Maga –, mais, dans le regard d'Oliveira, elle est à présent parée de la couleur rose, associée au fou de la chambre 8 :

la figura de rosa elegiría una piedra plana de las muchas que el 8 amontonaba al borde del cantero, y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela (339).

12. Et c'est devant ce spectacle qu'« Oliveira comprendió que todo volvía al orden » ; non plus l'ordre mathématique, mais l'ordre métaphysique transcendant, le véritable ordre, celui de la possible fusion de la raison avec la folie, le chaos, l'innocence, la magie, la pensée analogique, etc., comme unique chemin pour mener à l'autre réel. Ce qui est postulé ici, c'est finalement la « unidad », que nous retrouverons obsessionnellement répétée dans 56 et érigée en horizon à atteindre. En effet, il y a là une parfaite préfiguration de l'ordre qu'avec l'aide du fou-voyant-patient 18, Horacio s'appliquera à mettre en place dans le dernier chapitre du parcours 1a, par l'intermédiaire de la « reorganización » de sa chambre-hôpital grâce à un système défensif aussi minutieusement construit et ordonné que totalement farfelu (suivant, finalement, un arithmétique et une géométrie apparemment incohérents)². 56 vient en quelque sorte couronner la démonstration amorcée avec les allées et venues de Talita : il est impératif de réorganiser le système de pensée normatif façonné dans / par la pensée occidentale et dont la per-

1 Dans *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, Cortázar évoque Lautréamont et Rimbaud dont il loue le recours à une forme de puérilité, à l'innocence pour accéder au réel : « Sometiendo el lenguaje enunciativo a la marcha de un acaecer alternadamente mágico, onírico, novelesco, abstracto, de pura creación automática, Lautréamont se inventa una realidad pueril », « [...] sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la restitución, el reencuentro con la inocencia. [...] Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad. » (Cortázar, 1947)

2 Cf Lepage, Broichhagen, Wajntraub, 2019.

tinence est remise en question par l'intermédiaire d'une association burlesque avec le fameux « l'œuf ou la poule » : « ¿qué venía primero, el piolín o la palangana? Como ejecución, la palangana, pero el piolín había sido decidido antes. No valía la pena seguir preocupándose cuando estaba en juego la vida. » (353). Peu importe, en effet, puisque l'essentiel est ailleurs et que c'est une question de vie et de mort. Où l'on mesure l'importante portée utopique de l'entreprise d'Horacio ; au sein de / par le biais de l'asile, il s'agit pour lui de réorganiser le monde sur la base d'un nouveau type de rapport à la réalité :

Todos quisiéramos el reino milenario, una especie de Arcadia donde a lo mejor se sería mucho más desdichado que aquí, porque no se trata de felicidad, doppelgänger, pero donde no habría más ese inmundo juego de sustituciones que nos ocupa cincuenta o sesenta años, y donde nos daríamos de verdad la mano en vez de repetir el gesto del miedo y querer saber si el otro lleva un cuchillo escondido entre los dedos (370).

13. Tel est donc le nouveau crédo : la noble fusion contre l'infâme substitution.

14. Avec cette précision que se défaire des mauvaises habitudes de la substitution et accéder aux bonnes pratiques de la fusion s'obtient au prix d'un long processus qui implique une telle révolution sur / de soi qui tient de la métamorphose. En effet, au début de 54, cette union / fusion est à peine entrevue (en simple spectateur, on l'a dit) et son accès n'est encore qu'éphémère : aussitôt, Horacio retombe dans une logique mathématique excluante, dans un monde où prévaut l'explication rationnelle au détriment de la pensée analogique :

Mirándola con un desencanto irónico, Oliveira reconoció su error, vio que el rosa no era rosa, que Talita llevaba una blusa de un gris ceniciento y una pollera probablemente blanca. Todo se (por así decirlo) explicaba: Talita había entrado y vuelto a salir, atraída por la rayuela, y esa ruptura de un segundo entre el pasaje y la reaparición había bastado para engañarlo como aquella otra noche en la proa del barco, como a lo mejor tantas otras noches (339-340).

15. Et le besoin d'explications rationnelles devient une obsession, comme l'atteste ce dialogue avec Talita :

— [...] De manera que me parezco [Talita] a esa otra mujer. —Un poco, sí — dijo Oliveira— pero no tiene ninguna importancia. Lo que me gustaría saber es por qué te vi vestida de rosa. —Influencias ambientales, la asimilaste a los demás. —Sí, eso era más bien fácil, todo bien considerado. Y vos, ¿por qué te pusiste a jugar a la rayuela? ¿También te asimilaste? —Tenés razón —dijo Talita—. ¿Por

qué me habré puesto? A mí en realidad no me gustó nunca la rayuela. Pero no te fabriques una de tus teorías de posesión, yo no soy el zombie de nadie (342).

16. Un dialogue d'une grande importance, d'une part, parce qu'il montre la rechute (avant sa vraie chute-envol de l'ultime page) d'Horacio comme malade de la logique scientifique, d'autre part, parce qu'il expose clairement la méthode à suivre pour revenir à l'autre ordre, l'ordre autre : l'application des « teorías de posesión », une démarche qui consiste à opérer une synthèse des modes de pensée traditionnellement opposées par la dialectique en assimilant / confondant / superposant / convoquant des personnes-types dont la vocation est de représenter ces modes de pensée et leurs différentes variantes. Et c'est justement bien dans une tentative d'assimilation, en lui-même, de Talita / la Maga - Manú / Traveler dans le but d'accéder à l'autre réel, qu'Horacio :

Hizo una cosa tonta: encogiendo la pierna izquierda, avanzó a pequeños saltos por el pasillo, hasta la altura de la primera puerta. Cuando volvió a apoyar el pie izquierdo en el linóleo verde, estaba bañado en sudor. A cada salto había repetido entre dientes el nombre de Manú (341).

17. Une tentative qui se solde certes par un échec, dans la mesure où elle est coupée en plein élan par le retour inopiné et invasif d'une pensée rationnelle qui fait nécessairement voir l'expérience comme « grotesc[a]³ », mais à travers laquelle on sent cependant bien que le moment de la transition est proche pour le personnage ; abattu, prisonnier d'un besoin pathologique d'explications, Horacio a il est vrai d'ores et déjà l'intuition que son essai de progression à cloche-pied (la seule valable pour commencer à jouer à la marelle) ne le mènerait nulle part : « ¿Pasaje a qué? ¿Y por qué la clínica tenía que servirle de pasaje? ¿Qué clase de templos andaba necesitando, qué intercesores, qué hormonas psíquicas o morales que lo proyectaran fuera o dentro de sí? » (341) Pour l'heure, il a compris qu'il fallait passer ailleurs ; ailleurs, mais vers quoi et comment ? Si le transfert d'un être à l'autre (dans Talita, la Maga, etc.) n'a pas fonctionné ou pas suffi (ne serait-ce que parce que les autres aussi sont englués dans la même dualité), à passer vers l'Autre et l'*autreté* (au sens le plus large), peut-être Horacio aura-t-il davantage de chance dans l'épreuve du concret. Par exemple en confondant des actions, telles la gifle et la caresse, dont la gestuelle – la rapidité et la violence de la gifle / la lenteur et la douceur de la caresse – et les effets

3 « “Pensar que yo había esperado un pasaje”, se dijo apoyándose en la pared. Imposible objetivar la primera fracción de un pensamiento sin encontrarlo grotesco » (341).

– la souffrance que provoque la gifle / le plaisir d’une caresse – sont *a priori* contraires : « Oliveira dibujó una bofetada blanda, que acabó en caricia. Talita echó la cabeza para atrás y se golpeó contra la pared del pasillo. Hizo una mueca y se frotó la nuca, pero siguió tarareando la melodía. » (343) Comme le suggère l’adversatif « pero », ce nouveau test n’est pas concluant. Un échec explicable par les mêmes raisons : le retour de la pensée rationnelle génératrice de codes comportementaux et réactionnels qui, par exemple, enferment dans l’idée qu’une caresse est un geste agréable et doit donc forcément entraîner une réaction positive – « [Talita] siguió tarareando la melodía ». Il n’y aurait là que des schémas qui limiteraient – fausseraient ? – notre rapport au monde et dont il faudrait se libérer afin d’accéder enfin à l’autre réel, celui où la douceur de la caresse d’Horacio sur la joue de Talita la pousse à aller se cogner violemment contre un mur et entraîne une vraie douleur qui s’exprime dans sa grimace et le frottement de sa nuque. La gifle qui est en réalité une caresse, mais que le destinataire ne sait d’abord (com)prendre que comme une gifle, voilà une belle réminiscence des diverses métaphores et mises en abîme du processus de l’écriture-lecture curative. Sauf que rattrapée par son esprit scientifique – la caresse reçue, le plaisir a finalement pris le pas sur les réactions de douleur, marquant ainsi le retour de la logique, confirmé un peu plus loin : « –Sí, dijiste [Horacio] algo y después te bebiste la limonada. No, esperá, la limonada te la bebiste antes. » (342) –, Talita conduit l’expérience à un échec : le « pasaje » vers cet autre réel n’a pas eu lieu.

18. Comment faire, dans ces conditions ? Comment parvenir à cette « unidad » des apparents contraires ? Peut-être le chiffre 2 est-il encore la clé ; peut-être faut-il en effet tout simplement coupler la première fusion (celles des êtres) et la seconde (celles des actions).
19. Dans cette perspective, la fameuse scène du baiser échangé entre Talita et Horacio dans 54, qui, on se le rappelle, scellait un rapprochement illusoire (« encuentro imposible » est-il bien dit à la page 338) entre Talita, Horacio et la Maga, avec tout ce que cela signifiait, apparaît cette fois comme un exercice pratique à visée philosophique. Si Oliveira peut sourire (« [Talita] vio que sonreía y que tampoco la sonrisa era para ella. Nunca lo había visto sonreír así, desventuradamente y a la vez con toda la cara abierta y de frente, sin la ironía habitual, aceptando alguna cosa que debía llegarle desde el centro de la vida. » [338]), c’est parce qu’il vient d’accéder

au Ciel de la marelle, en référence au monde où toutes les contradictions sont abolies :

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (346-347).

20. Conversion et métamorphose réussies de son côté. Et, en toute logique, eu égard à l'enchaînement de la mécanique des lignes ou, le cas échéant, des boucles de continuité internes du roman, ce baiser avoué par Talita à Traveler constitue le cœur d'une expérience métaphysique réussie pour Traveler dans le chapitre suivant, le 55. Comme remarqué précédemment, depuis qu'il lit, Traveler entretient un rapport au monde bien plus sensible. Un changement important que traduit cette comparaison, « —Eso —dijo Traveler, respirando como un verdadero yogi— » [348]), et qui fait mesurer l'écart avec une version antérieure du personnage, celle d'un homme obsédé par les explications et la rationalité en général, qu'Horacio évoque encore dans 56 et qui justifie d'ailleurs le chapitre en entier, sur tous les plans, en particulier la scénographie parodique qui y est décrite. Plus ouvert, donc, à des modes de pensée alternatifs, Traveler se laisse facilement contaminer par la pantomime d'aveu jouée par Talita, en effet porteuse de la maladie de l'assimilation (avec la Maga, dans son cas) depuis 54 :

Le dijo que Horacio la había besado, y trató de explicar el beso y como no encontraba las palabras, iba tocando a Traveler en la oscuridad, sus manos caían como trapos sobre su cara, sobre sus brazos, le resbalaban por el pecho, se apoyaban en sus rodillas, y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar, un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza, un contagio a través de Talita lo poseía a su vez... (554)

21. Un véritable succès en somme pour la nouvelle double application des « teorías de posesión » inventées par Horacio : Traveler, dont la compagne vient d'être embrassée par son ami, rit à l'idée que celui-ci craint qu'il ne le tue. Tandis que Talita avait continué de chanter en recevant une caresse d'Horacio, Traveler s'amuse de ce baiser *a priori* adultère. Le personnage vient de rompre « La dura costra mental » ; l'essentiel est obtenu. Conversion et métamorphose réussies de son côté également. On le comprend, les

oppositions se dissolvent et les dualités s'aplanissent et cela signifie que tout se combine pour permettre l'accès à la salutaire harmonie du final. La question étant en effet de déterminer comment cette ré-union est finalement scellée, en bout de parcours. Une fois de plus, il faut revenir aux liens existant entre 54-55 et 56 : l'unité recherchée par un Horacio à présent voyant dépend de :

1) l'union de Talita à Traveler (à travers eux, l'union rêve-réalité – obtenue à la fin 55) ;

2) sa réconciliation avec Traveler. 56 ne fait jamais que montrer le faux antagonisme de faux contraires et réunir les deux amis dans une nouvelle pantomime d'inversion-retrouvailles-réconciliation. Car, si Horacio a peur de ces retrouvailles, n'oublions pas qu'il s'agit d'un « miedo alegre » (555) ; ce qui traduit la fusion entre la joie d'un homme qui a touché du bout du doigt / lèvres une « unidad » tant recherchée – qui a accédé à l'Ygdrasil par un baiser donné (in)directement à la femme de son ami – et la peur ressentie par ce même homme persuadé que son ami percevra ce baiser de manière conventionnelle, n'y verra qu'un acte adultère et cherchera à se venger. Or, comme démontré dans un précédent article (Lepage, Broichhagen, Wajntraub, 2019), le duel dans 56 visera en effet en dernier lieu à réunir les deux forces en présence et les territoires qu'elles occupaient ; en outre, si, au cours de leur joute verbale et, par contiguïté, métaphysique, le fossé semble se creuser entre les deux systèmes de pensée opposés de Traveler et d'Horacio, prime en réalité sur tout le reste le concept de symétrie, qui les réunit étroitement, tels des jumeaux / doubles / doppelgänger («— Pero siempre en posiciones simétricas —dijo Oliveira—. Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ») ;

3) son union au couple, précisément dans l'espace de la marelle – ce qui est possible justement une fois que la question du sens véritable du baiser est renversée de part et d'autre, et finalement dépassée. Les dernières lignes de 56 mettent en scène la carte mentale de cette ultime fusion entre eux deux avec le 2 :

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a

Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó (374-375).

22. La chute d'Horacio⁴ marque définitivement cette (ré)union finale du trio protagoniste, de même que le sort du lecteur, arrivant tous deux (l'instance personnage et l'instance lecteur) au terme de leur première rééducation ontologique. La chute comme acte symbolique et philosophique (l'abandon d'une pensée préfabriquée, le laisser aller vers l'inconnu, vers les autres réalités du réel) est donc l'ultime moyen d'atteindre le Ciel de la marelle (« —Fijate que si me tiro —dijo Oliveira—, voy a caer justo en el Cielo. » [369]), point de fusion entre rêve et réalité, porte d'entrée donnant accès aux autres mondes du réel. Avec la limite que la fin énigmatique « paf se acabó » nous laisse sans réponse, ou avec une réponse que nous ne sommes pas encore en mesure de pleinement comprendre. Sans doute cela justifie-t-il aussi le passage du côté du parcours 1b.

B] 55 DANS LE PARCOURS 1B / LE VOISINAGE AVEC 54, 56, 128, 129, 130, 132, 133 ET 134

23. Fort du constat que la suite 54-55-56 du parcours 1a s'est articulée autour de mises en abîme théoriques, le destinataire, à présent mené au seuil du parcours 1b, comme deuxième étape de l'itinéraire devant conduire à l'accomplissement du projet métaphysique de / dans *Rayuela*, se demande en toute logique si Cortázar va continuer sa démonstration par le seul *dire* ou s'il va la compléter par le *faire*, à son habitude en immergeant le lecteur-malade dans des exercices pratiques.
24. Suivant la méthode mise en place pour l'observation du volet diégétique et pour l'étude de la dimension méta-narrative et méta-littéraire, revenons une fois de plus à 128 et à ce qui en fait l'un des principaux noyaux : le poète Antonin Artaud et les vers tirés de « Le Pèse-nerfs » : « Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux
- 4 Précédée par la chute des cendres de la cigarette du personnage, qui nous indiquait déjà que tout mouvement descendant vers la marelle serait positif, créateur (d'une nouvelle pensée / union) et amusant : « Los puchos caían sobre la rayuela y Oliveira calculaba para que cada ojo brillante ardiera un momento sobre diferentes casillas; era divertido [...] también de golpe le caían jirones de una materia mental, algo entre noción y sentimiento. » À travers cette image, on perçoit que, grâce au mouvement descendant et à l'union de « noción y sentimiento » (logique et empirisme), la « dura costra mental » évoquée plus haut devient à présent « materia mental ».

choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace » (531). Aussi étranger et étrange qu'il soit, ou qu'il paraisse être de prime abord, le concept d'« espaces à la vie » s'intègre en réalité rapidement (alors même qu'il figure dans un chapitre totalement « autre » [pas le moindre cadrage cortazarrien pour faciliter et ouater l'acclimatation] et pourrait, à ce titre, donner l'impression durable d'avoir été inséré là artificiellement) dans son nouveau territoire et environnement, le récit rayuelien, et y prend / y fait sens de manière éclatante et extrêmement prégnante : en donnant la totalité du sens de la langue, l'espagnol, et des mots, ceux du / des narrateurs et des personnages, premiers du texte, en l'occurrence en éclairant rétroactivement la série 54-55-56. En effet, l'hôpital – espace diégétique commun à ces trois chapitres des parcours 1 et que nous avons défini comme un lieu de cohabitation entre les fous-voyants-patients et les encadrants (supposé-ment) sensés, entre la pensée analogique et la pensée scientifique, entre les morts qui reposent à la morgue du sous-sol gelé, les morts-vivants qu'on ressuscite et les vivants qui, ne trouvant pas le sommeil, s'affairent dans les étages où l'air est irrespirable –, n'est-il pas la représentation même de l'« espace[s] à la vie », en tant que point où convergent tous les apparents contraires, précisément ces « espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace » ? Et, à l'intérieur de l'hôpital, parce que la démonstration doit toujours se faire en plusieurs temps, la zone plus réduite et plus privée de la chambre – celle de Talita et Traveler, mais également, et surtout, celle d'Horacio. Si nous songeons à l'organisation de la pièce dans 56, l'installation défensive qu'Oliveira met en place dans le but de se protéger de Traveler et rester en vie, la comparaison est encore plus évidente. Or, cet enchâssement ne s'arrête pas à inclure des chambres-« espaces à la vie » dans un hôpital-« espace[s] à la vie ». Car, si nous zoomons encore, nous découvrons en effet également un lit, celui de Traveler et Talita (ch. 55), qui, en tant que lieu d'une fusion retrouvée entre le couple un temps désuni, devient à son tour dans notre regard un « espace[s] à la vie ». Et si notre objectif se resserre une dernière fois, un cran de plus, c'est l'intimité du corps, qui apparaît comme un « espace[s] à la vie » ; un corps où vont venir fusionner des entités dialectiquement opposées pour enfin « alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso » (347). Le corps se fait « espace[s] à la vie » en ce qu'il est le lieu où les « teorías de posesión » (342) élaborées par Horacio

prennent concrètement vie. Là, dans un mouvement inverse, c'est la série 54-55-56 qui éclaire à son tour 128 et donne vie aux pronoms « impersonnels » – dans le sens où ils sont indéterminés et donc sans référents identifiés : ces « quelques-uns » à « créer en nous des espaces à la vie » ne sont-ils pas précisément ces espaces géographiques – l'hôpital, la chambre, le lit – et ces espaces « vivants » (Talita [ch. 54 et ch. 55], Horacio [ch. 54], Traveler [ch. 55]) qui se sont faits espaces de cohabitation / fusion pour accéder à la vraie vie ? Enfin, dans cet éclairage réciproque entre deux fragments (ch. 54-55-56/128) que tant d'éléments opposent (trois chapitres / une phrase, narration et dialogue / vers en prose, espagnol / français) ne voit-on pas se dessiner un nouvel « espace[s] à la vie », *Rayuela*, qui concrétise la fusion des apparents contraires et offre par là un accès à cet autre réel, à la vraie vie ? Plus qu'une nouvelle démonstration théorique, Cortázar aurait alors bel et bien conduit son lecteur-malade à en faire l'expérience et donc l'aurait incité à, lui aussi, tenter de créer en lui un « espace[s] à la vie ».

25. Et cette démonstration à la fois théorique et pratique se prolonge dans la suite 128-129-130. Dès l'analyse du volet diégétique⁵, nous avons observé qu'articulée autour de trois collages et / ou découpages, cette série retient d'abord l'attention par une hétérogénéité si marquée – de genre, de forme, de longueur, de ton, d'espaces et de langues –, que cela en fait un lieu et un temps éminemment inter et trans ; pour résumer : un « espace[s] à la vie » où cohabitent effectivement des « voisins » en apparence très différents. Et tel l'hôpital dans la suite 54-55-56, l'« espace[s] à la vie »-128/129/130 va également « créer en [lui] des espaces à la vie », suivant un système d'enchâssement similaire et dont la première strate est le chapitre 129. Dans notre étude du projet littéraire⁶, nous avons déjà décrit sa structure particulière, avec, après la reprise, en ouverture, d'un fragment de 55, l'alternance régulière d'un extrait de l'essai de Piriz, *La luz de la paz del mundo*, et un fragment de la glose de Traveler et / ou du narrateur sur le projet du pataphysicien. En ce sens, 129 apparaît comme un « espace[s] à la vie » à deux niveaux : au premier, la cohabitation de l'intertexte et du texte ; au second, la cohabitation des différents commentaires textuels de l'intertexte. Et si, là encore, nous zoomons, en l'occurrence sur Traveler et le narrateur, nous nous rendons compte du rôle joué par l'usage du style indirect libre ; il

5 cf volet diégétique.

6 cf volet projet littéraire.

opère une sorte d'assimilation entre les opinions du personnage et celles de l'instance narrative, tellement qu'il est d'ailleurs parfois (à dessein) fort complexe de les distinguer : « A Traveler lo enterneció que ese "ídem" le debía haber costado bastante a Ceferino. Era una condescendencia extraordinaria hacia el lector » (537). L'union-fusion, encore, cette fois entre deux instances du récit. Et si l'on ajoute que nous lisons également – en simultané – ce que lit Traveler, il ne fait pas le moindre doute que nous sommes bien en présence d'une nouvelle démonstration théorique du projet philosophique de Cortázar, doublée d'un nouvel exercice d'application pour le lecteur, qui, en superposant la lecture du texte de Piriz, la glose de Traveler et du narrateur à ses éventuels interprétations personnelles, crée en lui un nouvel « espace[s] à la vie », rejoignant à son tour naturellement (comprendre : sans apparent forçage ou distorsion catégoriels) l'agglomération personnage-narrateur. Après les instances du texte, dans le texte et invitées dans le texte (on parlera de narrataire-lecteur pour décrire le phénomène), posons notre objectif sur le projet même de l'Uruguayen. Une anecdotique, peut-être, et néanmoins intéressante remarque depuis le champ onomastique : le prénom de Ceferino (Céfiro = Zéphyr) renvoie au vent doux en provenance de l'ouest, apte à paisiblement rafraîchir, corps et âme, le lecteur Traveler alors qu'il est plongé au milieu d'une suffocante nuit d'été (« El sillón de mimbre parecía más fresco que la cama, y era una buena noche para seguir estudiando a Ceferino Piriz. » [532]). Absorbé dans sa lecture rafraîchissante, le personnage est alors immergé dans le projet farfelu de Piriz, l'« espace[s] à la vie » par excellence, étant donné son contenu – une réorganisation complète du monde, pour tous, par-delà ou, plutôt, depuis leurs différences, en apparence seulement aussi absurde en soi et aussi absurdement sophistiquée que la réorganisation de la chambre d'hôpital par Horacio (ch. 56). Car, n'en déplaise à Traveler – et à l'éventuel lecteur travelerien –, qui, au début de sa lecture, ne sait voir que l'aspect le plus évident du projet, autant dire sa surface (une division ordonnée symétriquement du monde : « Como siempre, el sabio parecía añorar la videncia y la intuición, pero a las primeras de cambio la manía clasificatoria del homo occidentalis entraba a saco en el ranchito de Ceferino, y entre mate y mate le organizaba la civilización en tres etapas... » [533]), dont l'excessivité et le détaillisme ne sont significativement pas sans rappeler la division de la semaine établie par Horacio dans sa lettre à Gekrepten (ch. 54), le projet de Piriz est bien né d'une réconciliation-fusion entre la pensée dialectique et la

pensée absurde. Preuve supplémentaire en est le choix du verbe « inter-narse » (« Por décima vez se internó [Traveler] lentamente en el texto de Ceferino » [533]), qui, s'il renvoie à l'attitude du lecteur Traveler en train de se réfugier, littéralement trouver asile, dans le texte de Piriz, souligne aussi très explicitement la folie qui l'a inspiré. Un programme dont la lecture est donc logiquement conduite dans un hôpital psychiatrique et dont l'auteur mériterait lui-même d'être interné. Le projet de Piriz apparaît ainsi comme un double « espace[s] à la vie », à la fois par son thème et par sa mise en œuvre. Et au total, sa lecture doit potentiellement servir de double « pasaje » (54 ; 341), capable d'ouvrir à Traveler un accès à « la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso » (54 ; 347).

26. Suivons le parcours du personnage et voyons ce qu'il en est. Notons, pour commencer, que toutes les circonstances sont réunies pour permettre à Traveler d'être possédé – dans le sens : vivre l'expérience des « teorías de posesión » élaborées par Horacio (ch. 54) – par sa lecture, ne faire qu'un avec elle et ainsi accéder au Ciel de la marelle : Traveler se trouve 1) dans un hôpital pour fous ; 2) éloigné du contact de la pensée scientifique associée à Talita (« A Traveler le empezó a gustar el haberse levantado, y que Talita anduviera por ahí prodigando romanticismo. » [533]). L'homme (encore) rationnel peut donc à loisir s'immerger dans la pensée absurde : « Por décima vez se internó [Traveler] lentamente en el texto de Ceferino. » (533) L'adverbe « lentamente » est évidemment important, parce qu'il induit un processus du côté du futur converti et parce que le Ciel se mérite (la porte est étroite, etc.) ; pour prétendre atteindre l'Ygdrasil, il faut savoir être patient / un patient et répéter les exercices pratiques. Raison pour laquelle, si on observe le texte de près, nous remarquons que c'est seulement à partir du dixième point du projet pirizien qu'il y a une première évolution chez Traveler, sous la forme d'une simple question : « Al fin y al cabo, ¿por qué no? » (535). Une fois le doute posé, c'est-à-dire la porte entrouverte, les idées de Piriz peuvent s'immiscer et cheminer plus avant, plus profondément dans l'esprit du personnage, tels les bruits qui circulent dans le couloir de l'hôpital : « Se oía caminar en el pasillo, y Traveler se asomó a la puerta, que daba sobre el ala administrativa. » (535). Et après l'étape où il s'est laissé convaincre d'endosser le rôle de l'élève appliqué pleinement à l'écoute des leçons de son maître, Traveler se métamorphose sans plus de résistance, en fervent adepte du prêcheur uruguayen, qui, en récompense,

lui ouvre un nouvel accès à un autre réel, rendant sa réalité environnante monotone, par comparaison :

Ahogándose de risa, salió al pasillo. El espectáculo casi tangible de una estancia donde los empleados-de-cuyo-establecimiento se debatían tratando de criar una ballena, se superponía a la austera visión del pasillo nocturno. Era una alucinación digna del lugar y de la hora, parecía perfectamente tonto preguntarse qué andaría haciendo Talita en la farmacia o en el patio, cuando la ordenación de las corporaciones se seguía ofreciendo como una lámpara (545).

27. C'est par conséquent ce texte-lampe, *La Luz de la paz del mundo*, qui illumine et donc permet l'avancée de Traveler sur son parcours de défamiliarisation pour lui apprendre à regarder autrement, par le double exercice / la double mise en pratique consistant à lui faire voir (par la lecture) et concevoir (par la réflexion ontologique que suppose cette lecture) une réalité alternative à la sienne. Et dès lors, chaque détail, même le plus infime, traduit cette mutation en mouvement ; par exemple l'information (reléguée dans la fausse marge d'une parenthèse et donc dans le trompeur statut d'information anodine) qu'il ingurgite de l'alcool d'une marque argentine et non uruguayenne⁷. Progressivement, et toujours malgré lui (n'oublions pas que le personnage est en plein cœur de sa rééducation et que la contrainte a été justifiée en tant que partie intégrante du processus), l'alcool argentin prend possession du corps et de l'esprit de l'Uruguayen Traveler (de même qu'il s'agira, un peu après, dans 56, que les « discours » d'Oliveira, l'Argentin bientôt passé de l'autre côté de la fenêtre, s'infiltrèrent dans son esprit *via* les atteintes programmées à son physique), celui qui ne voyage pas, mais subit pourtant bien là un déplacement référentiel, minime certes (de l'Uruguay à l'Argentine, le pas est court, surtout pour celui qui vit à Buenos Aires), et pourtant d'une nature suffisante pour enclencher la suite de la migration / mue : progressivement, l'Uruguay et l'Argentine, deux espaces séparés par une frontière, fusionnent et la réflexion peut désormais s'ouvrir à l'universalisme et englober « todas las razas » (536). Or, cela n'est pas anodin quand on se souvient qu'au début de sa lecture, Traveler refusait l'étrangèreté, parce qu'elle suscitait en lui en la peur (« ¡Afrancesado Cefe-rino! Pero no había peligro, « *La Luz de la Paz del Mundo* », cuyos extractos poseía preciosamente Traveler, estaba escrito en admirable castel-

7 « Y así todas las razas, o sea que se podía saltar la enumeración, pero no era lo mismo después de cuatro copitas de caña (Mariposa y no Ancap, lástima, porque el homenaje patriótico hubiera valido la pena); no era en absoluto lo mismo, porque el pensamiento de Ceferino era cristalográfico, cuajaba con todas las aristas y los puntos de intersección, regido por la simetría y el *horror vacui*... » (536).

lano. » [532]) Quant au lecteur, l'ingurgitation du cocktail texte de Piriz-commentaire de Traveler-glose du narrateur doit mimétiquement lui permettre de faire sienne la pensée qui se déploie sous ses yeux. Pour que la fusion soit totale, c'est-à-dire pour avoir droit au Ciel, il faut encore avancer. Cette phrase est déterminante : « A Traveler lo había fascinado siempre ese «-la-» que interrumpía la rigurosa cristalización del sistema... » (536). Dans une symétrie inversée, Traveler ne vient pas de découvrir l'élément manquant (notre chapitre 55), mais l'élément en trop : le pronom « -la » – qui n'est pas sans rappeler le pronom « lo » qui avait disparu dans une énumération signée par Morelli⁸. Grâce à cela, un pas de plus est effectivement franchi :

¿Por qué, se preguntaba sagazmente Traveler, esa repetición en materia de libertad de vientres y demografía? Bajo 3) se lo entendía como un valor, y bajo 5) como cuestión concreta de competencia de la Sociedad. Curiosas infracciones a la simetría, al rigor implacable de la enumeración consecutiva y ordenada, que quizá traducían una inquietud, la sospecha de que el orden clásico era corno siempre un sacrificio de la verdad a la belleza (537).

28. L'« orden clásico », « la enumeración consecutiva y ordenada » sont rompus. S'il y a énumération, elle est donnée dans le désordre. Ordre et désordre sont réunis, mais séparément. Comme les points 3) et 5), ils forment une définition complète de la « libertad de vientres y demografía », mais séparément. De même que 129 et 133 reforment 55, mais séparément. La perplexité de Traveler – que traduisent l'interrogation et l'adjectif « curiosas » – montre qu'il est proche des révélations que suppose l'accès au Ciel précisément au moment où Cortázar-Piriz sont en passe de réussir la fusion entre l'« orden clásico » de l'Occident et le désordre ; du moins ce que notre langage dominé et conditionné par l'ordre classique ne sait appeler autrement que *désordre*, par stricte impuissance. Les mots manquent encore. Ceferino, le vent / penseur de l'ouest, dont le projet porte sur l'organisation d'« Una sociedad que sea fundada en cualquier parte del mundo » (535), n'est-il pas le « nefelibata » qui vient souffler *sur* la logique occidentale, en d'autres termes créer un nouvel « espace[s] à la vie », en faisant fusionner des espaces géographiquement, historiquement, culturellement et dialectiquement opposés ?

29. Les premiers intertextes piriziens présents dans *Rayuela* indiquaient déjà le cap : le but est bien de complètement prendre à rebours (par assimi-

8 « Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. » (ch. 66 ; 396).

lation : dans *Rayuela*, cela donne le système parcours 2 placé après celui des parcours 1) et de désordonner (par assimilation : dans *Rayuela*, cela donne l'encodage numérique du « Tablero ») les repères du lecteur afin de créer les conditions de sa réception propice d'une conception de la réalité certes alternative, mais parfaitement ordonnancée. La question étant alors de savoir quelle est la place assignée à l'Homme au milieu de ce nouveau Big Bang universel (on pourrait en effet comparer la manière dont les idées de Piriz – fou-voyant parmi les fous-voyants de *Rayuela* – font irruption et se propagent dans 129, puis 133, à une tempête cataclysmique, peut-être un nouveau Déluge, pour tout nettoyer et tout recommencer) imaginé par le pataphysicien dans son immense et utopique projet « espace[s] à la vie » et, donc, par assimilation, par Cortázar, dans sa marelle-« espace[s] à la vie ». *La Luz de la paz del mundo* et *Rayuela* étant bien à recevoir et lire comme une « Curiosa infracción [a]l orden clásico [que] era corno siempre un sacrificio de la verdad a la belleza » (537). Car, chaque classification de la réalité en :

- 1) « etapas de civilización » (les différents parcours – 1a, 1b, 1c, 2 et « muchos libros », comme autant de combinaisons possibles de l'enchaînement des 155 chapitres... – du roman sont-ils à voir comme des étapes de civilisation ?) ;
 - 2) en « razas humanas » (en référence, entre autres, au multiculturalisme qui imprègne en particulier la partie parisienne de *Rayuela*, avec Horacio, l'Argentin, Babs et Ronald, les Étatsuniens, Étienne, le Français, la Maga, l'Uruguayanne, Wong, le Chinois, Ossip, le Hongrois, etc.) ;
 - 3) en « Distribución de las armas de guerra » (pour 56 : le revolver dans la main de Traveler, l'Heftpistole dans la main d'Oliveira) par pays (territoires des instances du texte dans le roman ou du hors texte introduites dans le texte via la métatextualité) a pour vocation première de « créer en nous des espaces à la vie », une infinité « d'espaces à la vie ».
30. Les coordonnées de l'Homme, son histoire, ses origines, son rôle dans la société, y sont méthodiquement et exhaustivement déplacées pour permettent au lecteur-personne de prendre conscience :
- 1) que son horizon référentiel est pures circonstances (liées au temps et à l'espace) et pures normes, et qu'à ce titre, il peut parfaitement être supplanté par d'autres. Ceferino loge l'Homme du XX^e siècle au centre même

de sa révolution ontologique en le faisant successivement acteur de « la guerra mundial de allá por el año 1940 », agent de « la paz mundial o reconstrucción mundial » et « contando desde el año 1953, hasta el futuro año 2000 ». *Rayuela* et son auteur se rangent instinctivement dans cette troisième et ultime étape, comme les garants d'un « arreglo eficaz de las cosas », notamment grâce au traitement philosophique qu'ils administrent au lecteur, de gré ou de force.

2) que dans ces références de pures circonstances et de pures normes, il y a le point névralgique d'une appréhension de la réalité obsessionnellement tournée sur la différenciation raciale, génératrice de son corollaire, la violence et ses instruments – autant dire la base d'une première moitié de XX^e siècle hyperracialisée et hypermilitarisée. On comprend aisément le rôle que l'intertexte pirizien a vocation à jouer sur le lecteur Traveler comme métaphore du lecteur des années 60, et pourquoi la publication de *Rayuela* a eu un tel impact sur la jeunesse de l'époque, en Amérique latine⁹ et ailleurs. Ce Big Bang théorique de *La Luz de la paz del mundo-Rayuela* vise à faire naître un Homme nouveau dans une société nouvelle, la lecture du texte n'étant jamais, dans un cas comme dans l'autre, qu'une modélisation de la lecture du monde.

31. Or, cet alignement progressif puis cette fusion entre *Rayuela* et *La Luz de la paz del mundo*, de l'auteur géographiquement et onomastiquement de l'ouest, sont significativement situés dans les derniers chapitres du parcours 1a, c'est-à-dire à l'est de la première *Rayuela* (la plus imparfaite des configurations narratives et sans doute symboliques, métaphoriques et emblématiques, ce serait-ce que parce qu'elle sépare avec une foison de frontières typographiques la zone du « allá » et celle du « acá », Paris et Buenos Aires – tout le contraire de la gémination postulée), nous incitent à voir à la fois le fou-voyant-patient de la chambre 18 qui vient aider Horacio à réorganiser sa chambre (ch. 56), c'est-à-dire à créer un nouvel « espace[s] à la vie », afin de forcer la paix avec Traveler (le fou-voyant-patient de la

9 Cortázar a par exemple expliqué à Omar Prego qu'à son avis, ce qui a plu aux jeunes lecteurs d'alors, c'était moins la structure de *Rayuela* que son contenu : « Il les a attirés parce qu'il accumule en cinq cent pages une énorme quantité de doutes, de problèmes, d'incertitudes, de questions qui étaient dans l'air en Amérique latine. Je veux dire un genre de problèmes que les jeunes se sentaient, de façon confuse, incapables de résoudre la plupart du temps et dont les écrivains de l'époque, ou leurs maîtres, ne parlaient pas. On leur proposait un autre type de romans, des œuvres qui pouvaient être géniales et magnifiques, mais qui ne leur apportaient pas ce qu'ils cherchaient. » (Cortázar / Prego, 1986 ; 148).

chambre 18 et Piriz, le fou-voyant, ont joué auprès d'Horacio et de Traveler un rôle identique pour leur faire dépasser leurs différences et revenir à la fraternité... et Cortázar, l'auteur de *Rayuela* (n'est-il pas un écrivain argentin, de l'ouest, exilé à Paris, à l'est, où il a créé / écrit *Rayuela*, un « espace[s] à la vie » où se mêlent et fusionnent les genres et les pensées ?), comme des doubles du pataphysicien. Entre les figures du double et / ou de l'assistant, la (con)fusion entre ces trois fous sensés est indéniable, tous trois réunis autour de la transmission d'un même message, l'ouverture à l'étranger / étrangeté comme « pasaje » à l'Ygdrasil, tous trois tendus vers un même objectif : faire voyager le lecteur-malade-Traveler dans un trajet simultanément horizontal et vertical, d'ouest en est, pour le conduire enfin au Ciel.

32. La répétition de la théorie et de la pratique étant indispensable pour la réussite des projets littéraire¹⁰ et philosophique de Cortázar, le chapitre 130 nous mène logiquement dans un article de journal étranger, « *The Observer*, Londres » (539), dont la matière est le commentaire d'un fragment de « *El British Medical Journal* », traitant d'un sujet insolite, « una nueva clase de accidentes [...] causad[a] por el empleo de cierre relámpago en lugar de botones en la bragueta de los pantalones (escribe nuestro corresponsal de medicina). » (539) La symétrie est inversée par rapport à celle de 129, car là où l'intertexte de Piriz créait un « espace[s] à la vie » dans la chambre de Traveler, au sein de l'hôpital, c'est-à-dire là où il y avait insertion du texte de Piriz dans le monde médical, 130 présente au contraire un intertexte médical qui vient créer un nouvel « espace[s] à la vie » dans un journal, de sorte que c'est maintenant le milieu médical qui vient s'insérer dans le texte-journal. Nous revoici face à une lecture étrangère et étrange, sous la seule forme de la glose cette fois (comme si, à présent que la mécanique est comprise, le texte souche n'avait plus besoin d'être présent), le tout sur fond d'univers médical ; les conditions sont en somme de nouveau réunies pour permettre au lecteur-malade de *Rayuela* de faire une énième expérience des « teorías de posesión » en s'ouvrant à et en se laissant posséder par une autre pensée que la sienne. Car si l'article traite des « RIESGOS DEL CIERRE RELÁMPAGO », c'est avant tout dans le but de prévenir le lecteur-malade contre les dangers de sa fermeture d'esprit, qui cloisonne sa façon de penser, le ferme aux doubles intertextes-doubles « espaces à la vie » – lectures et commentaires – et empêche ainsi toute fusion (en rap-

10 cf volet projet littéraire.

port également à la copulation) avec l'étranger / l'étrangeté permettant d'atteindre le Ciel. Un danger contre lequel tentait déjà de se prémunir Horacio dans 56, quand il s'attachait à garder les espaces ouverts (« —No hay nada más necesario que una ventana abierta » [363]) et à bien faire circuler l'air (« Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo que saliera » [352]). Telle la fermeture Éclair – système mécanique et parfaitement symétrique, qui, d'une certaine façon, se retrouve ensemencée par les prépuces des petits garçons, dont l'innocence et l'intuition les relient au monde des voyants¹¹ –, le lecteur-malade doit se laisser ensemencer par tout ce qui lui est étranger afin de parvenir à une fusion des contraires – fermeture Éclair / prépuce, fer ou plastique / organe vivant, rationalité / voyance, etc. Sans doute l'expérience de fusion ne sera-t-elle pas aboutie les premières fois (« Ya se han registrado dos casos. » [539]). Il se pourrait même qu'elle se révèle douloureuse (« el prepucio quede atrapado por el cierre » [539]), nécessitant une intervention médicale (« [...] habrá que practicar una anestesia local para extraer la parte incrustada en la piel. » [539]) – le dévoué docteur-narrateur n'est certes jamais avare de son temps et de ses conseils quand il s'agit d'une bonne cause. Néanmoins, la répétition étant, on nous l'a dit et répété, la condition d'accès au Ciel, le lecteur-malade sait qu'il doit persévérer ; les prépuces sont pour lui autant d'« espaces à la vie, des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace » (128 ; 531). La multiplication des entraînements sera récompensée. Ne vient-on pas déjà de « separar fácilmente las dos mitades [del cierre relámpago] » (539) ? Ne vient-on pas déjà d'entrevoir que 55 était séparé en deux parties ?

33. Une avancée incomplète, mais une avancée encourageante et dans ces conditions, la suite 132-133-134 semble avoir pour fonction d'inciter le lecteur-malade à poursuivre ses efforts. Ce qui explique qu'elle se présente comme une copie augmentée de la suite 128-129-130 :

1) copie parce que structurellement identique – 133, où 55 a été réinjecté et qui s'articule de nouveau autour d'une alternance entre des extraits de *La Luz de la paz del mundo* de Piriz et des fragments de *Rayuela*-commen-

¹¹ Comme le soulignait Cortázar en 1947 (cf note 78) et comme le rappellent les commentaires de Traveler et / ou du narrateur sur le projet de Piriz : « Por otra parte esta fórmula grande, en su medida de ella, no es ajena, respectivamente, al mundo de los videntes; a la naturaleza de los principios NIÑOS » (ch. 129 ; 533)

taires de personnage(s), se trouve encadré par 132 et 134, deux collages intertextuels.

2) *augmentée* parce que, d'une part, chaque chapitre est plus développé que son « concordant » dans la suite 128-129-130 – 133 par exemple, occupe plus du double de pages que 129 du fait qu'il comprend également les commentaires de Talita sur Piriz et un dialogue avec Traveler – et parce que, d'autre part, la suite 132-133-134 renvoie maintenant à une infinité d'espaces géographiques et linguistiques.

34. C'est sur le sens de cette amplification dans la perspective du projet philosophique de Cortázar porté par et dans *Rayuela* que nous allons nous interroger.
35. Commençons par 132. Immédiatement plongé dans le flux de conscience *a priori* incohérent d'un « yo » anonyme installé dans un café (« estoy en el café » [541]), le lecteur voit son attention retenue par l'énumération-gradation du premier paragraphe. La double gradation (« estoy en el café, en todos los cafés [...] en los cafés de cualquier lado » [541]), renforcée par les pronoms indéfinis « todos » et « cualquier », marque une extension sans limites de l'espace diégétique-café et de l'espace textuel-parcours 1a – le lecteur se trouve maintenant « en los cafés de cualquier lado » (541) du parcours 1b, au-delà des parties 1, « Del lado de allá », et 2, « Del lado de allá », de la zone supposément *imprescindible*. Un élargissement spatial qui n'est pas sans rappeler les ouvertures de l'« espace[s] à la vie »-chambre d'Horacio dans 56 et de l'« espace[s] à la vie »-fermeture Éclair dans 130, à voir comme autant d'invitations à se laisser attaquer par des « territorio[s] » étrangers, pour qu'une fois pris au piège, il permettent la fusion. À quoi s'ajoute que si le café constitue en soi un espace de vie, il symbolise également un « espace[s] à la vie » ouvert, un lieu de circulation et d'échange, à l'instar de l'hôpital, un tunnel délimité spatialement et temporellement par une entrée et une sortie (« donde uno puede [...] verse entrar y salir como un maniático » [541]), « entre dos cigarrillos » (542), et deux états ontologiques (« del yo que entró hace una hora en el café y del yo que saldrá dentro de otra hora » [542]). Mais, plus encore, le café signifie le « pasaje » (ch. 54 ; 339), l'accès au Ciel, ce « centro inmóvil de la rueda desde donde uno puede alcanzarse a sí mismo en plena carrera » (542), qui rappelle « la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso » (ch. 54 ; 347), atteint par Horacio au moment où il embrasse Talita.

Il est ce lieu central en l'Homme, « igualmente alejado del yo que entró hace una hora en el café y del yo que saldrá dentro de otra hora » (542). Rien d'étonnant à cela puisque, là encore tel l'hôpital, les cafés forment un espace de cohabitation entre la logique et la fantaisie ; ce que mettent en abîme certains noms d'enseignes : s'il est, par exemple, parfaitement « rationnel » de trouver « el Stéphane (que está en la rue Mallarmé) » (542), il est moins cohérent de découvrir « el Tokio (que está en Chilcoy) » (542). Une cohabitation qui, exactement comme dans l'asile, en effet, peut aller jusqu'à la fusion de deux contraires, fusion entre lettres et symbole (« el Elephant & Castle » [542]) ou fusion entre des espaces linguistique et géographique étrangers (« el Richmond de Suipacha » [542]). Or, là où la suite 128-129-130 s'articulait autour de l'« espace[s] à la vie »-hôpital, dont la description faisait un lieu de réunion de la pensée rationnelle et de la pensée magique, 132 va plus loin, en amplifiant la démonstration : non seulement le centre doit être l'espace de fusion entre les apparents contraires (en référence, entre autres, au passage de Traveler et Horacio du statut de gardiens-sains au statut de gardiens-fous), mais il doit aussi être un espace qui n'aurait pas vocation à consacrer l'hégémonie de la pensée rationnelle occidentale. Car, quoi qu'il en soit, c'est-à-dire quoi qu'il se passe dans les derniers chapitres du parcours 1a, l'existence même de l'hôpital psychiatrique et la justification de son existence par ceux qui s'y laissent cloîtrer (au premier rang desquels Traveler et Horacio) consacrent la domination de la pensée scientifique, qui trace des frontières claires entre les lieux et entre les êtres. Dans cet univers-là, les fous sont en effet enfermés dans l'espace, interdits d'extérieur, et dans la catégorie de patients, interdits de leur individualités (ils ne sont plus que des numéros, celui de la chambre qu'ils occupent, c'est-à-dire du lieu clos de la cellule dans le lieu clos de l'asile), par là soumis à la fois à des diagnostics formulés par des médecins qui décident ensuite des traitements à leur donner, et aux règles de vie établies par les administrateurs de l'établissement et mises en œuvres par le personnel surveillant. Au contraire, le café est à la fois ouvert et fermé, « el territorio neutral para los apátridas del alma » (541), un centre qui doit retrouver sa place centrale, le centre absolu, dans la société, pour être une terre d'exil destinée aux êtres incapables de se soumettre à la dictature de la pensée rationnelle, en somme un refuge pour ceux qui résistent aux explications (« Y mientras alguien como siempre explica alguna cosa, yo no sé por qué estoy en el café, en todos los cafés » [541]) et pour ceux qui

s'abandonnent au rêve (« En los cafés me acuerdo de los sueños » [542]). Dans cette perspective, la longue énumération de noms de cafés du monde entier¹² a alors une autre raison d'être que simplement reproduire la logorrhée mentale de ce fantaisiste « yo » anonyme : en s'étalant sur tout un long paragraphe (pas loin de vingt lignes dans l'édition de référence), c'est-à-dire en colonisant non seulement l'espace diégétique, mais aussi l'espace-texte *Rayuela*, ce catalogue permet au café de remettre l'équilibre et l'égalité au centre. Dans cette même logique, l'amplification de 133 par rapport à 129 par le biais d'une multiplication des extraits de *La Luz de la paz del mundo* de Piriz peut être envisagée comme une nouvelle manifestation de cette volonté de voir la neutralité – que représente le projet du pataphysicien – s'imposer. La double proximité homographique et homophonique entre « café » et « Cefe » n'est certainement pas fortuite. En outre, cette neutralité du café n'en fait-elle pas un « *no man's land* », au même titre que les espaces peuplant les rêves auxquels se livre le « yo » anonyme (« En los cafés me acuerdo de los sueños, un *no man's land* suscita el otro » [542]) ? Un « territorio neutral » n'est-il précisément un « *no man's land* », c'est-à-dire un espace qui n'a pas encore été perverti par les violences générées par le radicalisme religieux, l'exclusivisme culturel... ou, pour résumer, par toute idée, toute théorie et tout système de pensée érigés en absolu ? En somme, une reminiscence du Paradis Originel : « Todo eso tendrá, me imagino, una raíz edénica. Tal vez el Edén, como lo quieren por ahí, sea la proyección mitopoyética de los buenos ratos fetales que perviven en el inconsciente. » (542). Le café est donc bien un « *no man's land* » idyllique. Rendu là, le lecteur n'a plus qu'à oublier ce que lui a enseigné la religion catholique (les deux citations placées en exergue du roman, l'extrait de l'« Espiritu de la Biblia y Moral Universal » et les lignes de César Bruto, disaient déjà l'opposition entre l'exigence sérieuse de soumission à la Loi et l'incitation burlesque aux transgressions de toutes les lois, règlements et ordres), à savoir que l'expulsion de l'Homme du jardin d'Éden a été mar-

12 « el Elephant & Castle, en el Dupont Barbès, en el Sacher, en el Pedrocchi, en el Gijón, en el Greco, en el Café de la Paix, en el Café Mozart, en el Florian, en el Capoulade, en Les Deux Magots, en el bar que saca las sillas a la plaza del Colleone, en el café Dante a cincuenta metros de la tumba de los Escalígeros y la cara como quemada por las lágrimas de Santa María Egipcíaca en un sarcófago rosa, en el café frente a la Giudecca, con ancianas marquesas empobrecidas que beben un té minucioso y alargado con falsos embajadores polvorientos, en el Jandilla, en el Floccos, en el Cluny, en el Richmond de Suipacha, en El Olmo, en la Closerie des Lilas, en el Stéphane (que está en la rue Mallarmé), en el Tokio (que está en Chivilcoy), en el café Au Chien qui Fume, en el Opern Café, en el Dôme, en el Café du Vieux Port, en los cafés de cualquier lado » (542).

quée par une fermeture définitive des portes / de l'accès à la terre paradisiaque – la fermeture Éclair, de nouveau ? Cette fermeture des portes n'est qu'un rêve :

No sé si incluso se cerraba una puerta detrás de mí, creo que sí; de hecho se establecía una separación entre lo ya soñado (perfecto, esférico, concluido) y el ahora. Pero yo seguía durmiendo, lo de la expulsión y la puerta cerrándose también lo soñé. (542).

36. Dans la réalité, elles sont toujours ouvertes, c'est-à-dire l'accès au Ciel toujours possible. Ainsi, suivant une nouvelle amplification inversée, le café deviendrait davantage qu'un « espace[s] à la vie »-espace de fusion dès lors qu'il en serait la version augmentée : un « espace[s] à la vie »-« *no man's land* », soit un espace neutre de fusions. Et en convertissant cet apparent antonyme des « espaces à la vie » en un synonyme amplifié des « espaces à la vie », en redonnant une place de complément indispensable et un rôle clé à cet espace soumis à une stigmatisation purement culturelle et arbitraire, Cortázar n'est-il pas précisément en train de défendre les principes de neutralité et d'égalité, de postuler un café-centre où parler d'antonyme et / ou de synonyme n'aurait plus aucun sens, où l'un ne serait que l'égal complément de l'autre pour former un ensemble fusionnel ?

37. Fusion et neutralité-égalité, telles sont les clés complémentaires d'accès à l'« espace[s] à la vie »-« *no man's land* ». Cette découverte faite et alors que nous nous trouvons en fin de parcours 1b, il est urgent pour l'auteur d'obtenir des résultats quant à la réalisation de son projet. Traveler le rappelle dès l'ouverture de 133 : « Claro que, como lo pensó en seguida Traveler, lo que contaba eran los resultados. » (543). Penchés par-dessus l'épaule du personnage en train de lire *La Luz de la paz del mundo*, nous découvrons donc, en toute logique, que le premier découpage-collage dans 133 a pour objet la revendication de la parité des salaires :

De acuerdo con la Sociedad de las Naciones será o ha de ser que si por ejemplo un obrero francés, un herrero pongamos por caso, gana un jornal diario y basado entre una base mínima de \$ 8,00 y una base máxima de \$ 10,00, entonces ha de ser que un herrero italiano también ha de ganar igual, entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada (543).

38. Cet exemple, en apparence ponctuel, ou purement illustratif, puisque concernant une seule catégorie de travailleurs, est évidemment très significatif du point de vue socio-politique (n'oublions pas le contexte d'écriture du roman – les événements de mai 68 et des moments emblématiques

comme, en 1970, la présence de Jean-Paul Sartre devant les usines Renault de Boulogne-Billancourt pour s'adresser aux ouvriers, en soutien au dirigeant de la Gauche Prolétarienne Alain Geismar, etc.), *a fortiori* placé à cet endroit, en début de chapitre ; il s'agit de montrer que pour utopique qu'il paraisse dans son contexte naturel, sous la plume de Piriz, le projet de *La Luz de la paz del mundo* devient bien plus que cela, une vraie déclaration d'intention, quand il est repris sous la plume du narrateur-auteur de *Rayuela*. Encore une fois, le système déplacer pour resignifier. Ce jalon fondateur posé / affiché, l'obsession démocratique de Piriz-Cortázar est omniprésente. La référence à « *los Sindicatos del antigobierno fundamental* » (551) manifeste le rejet viscéral de toute forme de gouvernance, envisagé comme espace générateur de domination et de discrimination. De sorte que lorsque « Cefe se ponía a enumerar las 45 Corporaciones Nacionales que debían componer un país ejemplar », cette liste ne traduit significativement aucune différenciation, car si Piriz est un classificateur – Talita pose la question à Traveler : « ¿Te fijaste con qué gusto incluye a los clasificadores, y hasta repite el nombre? » (548) après avoir lu la « 31) CORPORACIÓN NACIONAL DE LOS DOCTOS EN CIENCIAS DE LO IDÓNEO Y SUS CASAS DE CIENCIAS » (547) qui traite notamment des « clasificadores en general » (547) –, il n'est jamais un *hiérarchisateur*, le but étant au contraire le nivellement. La numérotation n'est là que pour souligner la méthode de la démonstration et sans doute aussi faciliter la compréhension de ce qui est exposé. La posture égalitariste est radicale : la présence de la 25^e corporation (« CORPORACIÓN NACIONAL DE HOSPITALES Y CASAS AFINES » [545]) prouve que dans son ambition décroissante et agglomératrice, Piriz n'oublie pas jusqu'aux espaces marginaux et secondaires où sont rassemblés les fous, ces êtres récalcitrants à la pensée rationnelle hégémonique, qui doivent supposément être soignés pour réintégrer l'espace majoritaire dominant. Ajoutons que, comme dans 132, l'énumération des différents types d'hôpitaux¹³ permet de redonner leur place à ces espaces socialement invisibilisés. Une initiative immédiatement saluée par Traveler : « —Ahí está —dijo Traveler—. Una ruptura que prueba la perfecta salud central de Ceferino. Horacio tiene razón, no hay por qué aceptar los

13 « 25) CORPORACIÓN NACIONAL DE HOSPITALES Y CASAS AFINES (todos los hospitales de toda clase, los talleres de arreglos y composturas, casas de curados de cueros, caballerizas de las de componer caballos, clínicas dentales, peluquerías, casas de podado de vegetales, casas de arreglado le expedientes intrincados, etc., y también todos los empleados en general de cuyos establecimientos) » (546).

órdenes tal como nos los alcanza papito. » (546). Sans doute a-t-il été acquis à la cause. Il a d'ailleurs tellement bien compris l'importance de l'union des contraires qu'il en vient à reprocher à Piriz son exhortation à veiller à ce que « las especies genéricas, dentro de sus clases, no se crucen, ya una clase con otra, ya un tipo con otro, ya una raza con otra raza, ya un color de especie con otro color de otra especie, etc. » (551) ; il se montre véhément : « ¡Purista, racista Ceferino Piriz! ¡Un cosmos de colores puros, mondrianesco a reventar! » (551). Il est devenu un « espace[s] à la vie » en ce qu'il sait réunir la pensée rationnelle et la pensée absurde (« Los problemas se le planteaban como caricias » [545]). Dans ces conditions, pourquoi n'atteint-il pas « el Ygdrasil vertiginoso » (54 ; 347) ? Parce que s'il a été capable de réaliser en lui la fusion des contraires, il n'a pas encore accédé à la neutralité-égalité. Chez lui, la rationalité domine toujours, comme en témoignent les questions suivantes : « ¿Por qué exceptuar las hortalizas y los árboles frutales? ¿Por qué la palabra aveja tenía algo de diabólico? » (545). Traveler ne cesse pas d'avoir besoin des explications, en recevoir et en donner. Ainsi, alors qu'il est au seuil de l'Éden, aux portes du centre (« esa visión casi edénica » [545]), qu'un spectacle surréaliste se confond avec la réalité prosaïque (« El espectáculo casi tangible de una estancia donde los empleados-de-cuyo-establecimiento se debatían tratando de criar una ballena, se superponía a la austera visión del pasillo nocturno. » [545]), il s'évertue à trouver une explication rationnelle et disqualifiante à son délire (« Era una alucinación digna del lugar y de la hora » [545]). Le réalisme et la logique dominant à 2 – une image concrète du couloir de l'hôpital et une justification rationnelle – contre 1 – une scène fantaisiste – ; il n'y a pas match nul ; le centre n'est décidément pas atteint. Traveler est un « espace[s] à la vie », mais pas encore un « *no man's land* ». À ce stade, comment parvenir à conquérir la neutralité-égalité ? Traveler y aspire-t-il seulement ? À l'évidence, oui. Le fait qu'il s'inquiète vivement et itérativement de ce que Talita ne revienne pas (« “es raro que Talita no vuelva”. Habría que ir a ver. » [544], « parecía perfectamente tonto preguntarse qué andaría haciendo Talita en la farmacia o en el patio » [545]) le montre : le personnage souhaite retrouver sa moitié, cet autre complémentaire pour espérer former un couple-« *no man's land* », un couple-fusion-neutralité-égalité. Car c'est ensemble, dans le lit – espace de (pro)création-Éden –, qu'ils atteindront le centre, au terme du processus de rapprochement. En effet, il faut d'abord que mari et femme se retrouvent, pour que

Talita avoue le baiser avec Horacio, dans un échange où les caresses valent explications¹⁴ et qu'à travers cela, Traveler se rapproche progressivement du centre :

“La dura costra mental», alcanzó a pensar Traveler. Oía confusamente que el miedo, que Horacio, que el montacargas, que la paloma; un sistema comunicable volvía a entrar poco a poco en el oído. De manera que el pobre infeliz tenía miedo de que él lo matara, era para reírse (554).

39. Mais cela ne suffit pas. Encore une fois, Traveler demeure au seuil de l'Éden ; parce que, de plus belle, son besoin d'explication verbale l'emporte, annule la possibilité de la neutralité en consacrant la supériorité de la rationalité : « —¿Te lo dijo [Horacio a Talita] así, che? Cuesta creerlo, vos sabes el orgullo que tiene. » (554) Reste encore à en finir avec la prédominance des mots sur les caresses, ces deux modalités de la communication devant être réunies et mises sur un plan d'égalité. C'est, on l'a dit, la double clé d'accès au centre, au « *no man's land* », qui s'ouvre finalement dans les dernières lignes : « y resbalaron el uno hacia el otro como para caer en ellos mismos, en la tierra común donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo » (351) Dans 133, Talita et Traveler ont donc pénétré dans l'Éden, « el último paisaje de su paraíso » (542) qu'évoquait le narrateur anonyme dans 132.

40. Ce qui nous pousse à nous demander si « El JARDIN DE FLORES » (556) dont traite 134 ne serait justement pas l'Éden ?

41. L'article extrait de l'*Almanaque Hachette* porte sur le « jardín de tipo “inglés” » (556) qui, parce qu'il mêle « Algunos arbustos, un cuadro de césped, y una sola platabanda de flores mezcladas que se destaquen netamente, al abrigo de una pared o un seto bien orientados » (556) est d'ores et déjà posé en « espace[s] à la vie ». Significativement, son organisation (« Esta manera de plantar, muy apreciada en Inglaterra y los Estados Unidos, se designa con el nombre de *mixed border*, es decir, “cantero mezclado”. » [556]), en « *mixed border* », révèle explicitement cette idée de fusion. Mais, on l'a appris, la fusion ne suffit pas, elle n'est qu'une étape. La vraie question étant ici de savoir s'il y a également neutralité-égalité entre les différents arbustes et plantes. L'empiètement de certaines fleurs sur

14 « [Talita] trató de explicar el beso y como no encontraba las palabras iba tocando a Traveler en la oscuridad, sus manos caían como trapos sobre su cara, sobre sus brazos, le resbalaban por el pecho, se apoyaban en sus rodillas, y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar » (554).

d'autres traduit de fait la prépondérance des unes sur les autres : « Las flores así dispuestas, que se mezclan, se confunden y desbordan una sobre otras como si hubieran crecido espontáneamente » (556). Est-ce à dire que c'est à cause de cette imperfection que la technique du « *mixed border* » du jardin à l'anglaise est recommandée aux jardiniers en herbe : « Así, por razones tanto prácticas como estéticas, cabe aconsejar el arreglo en mixed border al jardinero aficionado. » (556) ? Doit-on comprendre que seuls les jardiniers professionnels, les plus chevronnés qui se sont beaucoup entraînés, sont capables d'entretenir « un jardín planeado de manera muy rigurosa, en el estilo de los “parques a la francesa”, compuesto de macizos, canteros y arriates dispuestos geoméricamente » (556) ? La mise en abîme de la nature et du niveau des exigences du projet philosophique que prône Cortázar par / dans *Rayuela* et de la nécessité d'en passer par des étapes est ici évidente. Parvenu à la fin du parcours 1b, Cortázar ne renonce pas. Conscient de la difficulté de l'entreprise prévue pour le lecteur, il le rassure et lui conseille de progresser graduellement, selon le modèle du lecteur Traveler : en avançant vers la guérison, le lecteur-malade deviendra tout d'abord un lecteur amateur capable d'accéder à un « espace[s] à la vie »-espace de fusion, avant de devenir, plus tard, après de nombreux exercices pratiques, un véritable lecteur professionnel capable d'accéder au « *no man's land* »-espace neutre de fusion.

C] 55 DANS LE PARCOURS 2 / LE VOISINAGE AVEC 54, 129, 139, 133, 140, 138, 127 ET 56

42. Pour la troisième fois, revenons au parcours 2, celui qui, en réalisant la fusion entre les parcours 1, fait voler en éclat les divisions dans le roman, efface purement et simplement les trois frontières internes (en passant d'un chapitre à un autre, on ne voit plus ni les sauts de page ni les pages de titres « Del lado de allá », « Del lado de acá » ; « De otros lados »), supprimant les catégories hiérarchisantes (*zone imprescindible*, *zone prescindible*), et ses trois frontières externes (*Rayuela* s'affranchit du compartimentage générique de l'architextualité et devient un roman-poème-essai). Un éclatement, un effacement et un nivellement à l'échelle macro mis en abîme à l'échelle micro, précisément à travers la désagrégation de 55 qui n'existe plus en tant qu'espace-chapitre séparé, délimité à sa gauche et à sa droite par un autre espace-chapitre, et catégorisé (*via* son numéro, qui l'inscrivait dans l'une des deux zones, *imprescindible*, *prescindible*). Dans le par-

cours 2, la démonstration est redoublée : si l'ensemble des chapitres des parcours 1 échappe au carcan de la linéarité, comme manifestation la plus basique de l'arbitraire et du conventionnalisme, 55, lui, échappe également à ses propres limites internes pour trouver refuge dans 129 et 133, puis s'y fondre. À ce titre, il est le point culminant de cette idée de processus passant par une étape d'émancipation et aboutissant à une libération ; ce qui explique qu'il soit placé en pivot-lampe de la suite 54-129-139-133-140-138-127-56, c'est-à-dire capable d'agglomérer / fédérer autour de lui la matière de pas moins de 8 chapitres et de donner ainsi un vaste éclairage au projet philosophique de Cortázar. Le but ultime n'est-il pas de réussir à conduire le lecteur-malade de 54 jusqu'à 56, où il se défenestrerait (= l'émancipation) et prendrait son envol (= la libération) ?

43. Or, il est déterminant que l'éclatement des frontières textuelles de *Rayuela* (à tous les niveaux, eu égard à l'importance, à la place et au rôle de l'intertexte, on mesure que le livre [avec l'assemblage de tout un système de cloisons intermédiaires à franchir : couverture, paratexte auctorial, éditorial, quatrième de couverture, etc.] n'est plus la frontière naturelle du livre, en tout cas qu'elle n'est plus du tout aussi hermétique qu'elle semblait l'être, et sur tous les plans, notamment générique) ait pour conséquence :

1) l'éclatement des frontières spatiales de la diégèse puisqu'alors que 54, 129, 133, 127 et 56 ont pour cadre l'Amérique latine, précisément l'asile de Buenos Aires, 138 et 139 ramènent le lecteur en Europe, à la fois à Paris (avec Horacio et la Maga) et en Autriche, pays d'origine des compositeurs de la Seconde École de Vienne, Arnold Schönberg, Anton Webern et Alban Berg. L'Ouest et l'Est sont doublement réunis (Amérique / Europe + Europe de part et d'autre du mur de Berlin) ;

2) une délinéarisation temporelle totale qui se manifeste de la manière suivante :

a) 54, 129 et la première partie de 133 (jusqu'au retour de Talita) se déroulent simultanément : Horacio et Talita s'embrassent dans la morgue de l'hôpital (ch. 54) pendant que, resté seul dans sa chambre, Traveler se lance dans la lecture de Piriz (ch. 129 et ch. 133) ;

b) 138 nous entraîne dans une double analepse en nous ramenant à l'époque parisienne, alors que la majorité des « chapitres narra-

tifs » (Constantin, 2009 ; 204) de cette suite se passe à Buenos Aires, et en nous plongeant dans les souvenirs d'Horacio et la Maga ;

c) 139 superpose le présent du commentaire (« Del comentario anónimo sobre el Concierto de Cámara para violín, piano y, 13 instrumentos de viento, de ALBAN BERG (grabación Pathé Vox PL 8660) » [563]) au passé (« Bach utilizó su propio nombre de manera similar » [563]) et au futur (« el futuro Concierto para violín » [563]) ;

d) Comme démontré dans la partie diégétique, 138 illustre le rêve / fantasma auquel s'abandonne Horacio en présence de Talita dans 54, 140 correspond au rêve auquel se livre Talita dans 133 après avoir quitté Horacio et retrouvé Traveler. De sorte que si dans la diégèse, le rêve / fantasma d'Horacio (ch. 138) se produit bien chronologiquement avant le rêve de Talita (ch. 140), dans le texte, l'ordre de leur transcription est inversé (ch. 54-129-139-133-140-138-127-56), et par là-même, la chronologie des événements bouleversée.

44. Ce Big Bang spatio-temporel est alors à la fois éclatement et fusion, car en faisant exploser les repères élémentaires (où et quand) auxquels s'accroche généralement le lecteur, Cortázar crée un nouvel espace vierge de catégories et de hiérarchies, où tout ce qui était auparavant conceptuellement ordonné et séparé par l'esprit pour appréhender le monde – ouest / est + passé / présent / futur – est maintenant agrégé et indistinct, n'a par conséquent plus le moindre sens en soi. C'est-à-dire que ce que l'on décrit ici correspond parfaitement à la définition donnée du « *no man's land* » et l'on comprend que Cortázar recrée par / dans la suite 54-129-139-133-140-138-127-56 l'espace originel, l'Éden. Ce qui signifie qu'arrivé aux portes de 54, le lecteur s'apprête à être parachuté dans un « *no man's land* » textuel, un espace neutre de fusion. Encore faut-il savoir si cet environnement idéal / idyllique suffira pour lui permettre d'atteindre le centre, son centre personnel.

45. Dans 54, nous découvrons immédiatement une nouvelle déclinaison-mise en abîme de l'éclatement spatio-temporel, porté ici par Horacio, qui, nous le savons, se trouve, dans le présent diégétique, à la fois avec Talita, dans un asile de Buenos Aires (ch. 54), et avec la Maga, à Paris, *via* la convocation d'un souvenir-fantasma (ch. 138). Buenos Aires et Paris se superposent (« [...] un vómito de recuerdo empezó a ganarlo [...] y de golpe, sin saber cómo, se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga,

sabiendo que no era... » [344]) ; présent et passé se confondent (« El pasado se invertía, cambiaba de signo, al final iba a resultar que La Piedad no estaba liquidando. Esa mujer jugadora de rayuela le tenía lástima, era tan claro que quemaba » [345]). Ce qui laisse voir une gradation par rapport au parcours 1b où l'extravagant « yo » anonyme, dans 132, s'en était tenu à une explosion des seules frontières spatiales en revendiquant son ubiquité : « estoy en el café, en todos los cafés [...] en los cafés de cualquier lado » (541). S'ajoutent en effet maintenant l'éclatement des frontières temporelles et l'explosion des barrières linguistiques – espagnol et français se répondent et fusionnent dans un dialogue parfaitement cohérent :

- Podemos seguir hablando en el segundo piso —dijo ilustrativamente Talita
- Traé la botella, y me das un poco.
- Oui madame, bien sûr madame —dijo Oliveira. (345)

46. Mais cela ne suffit encore pas. Car loin de se contenter de la désagrégation des frontières linguistico-spatio-temporelles, Horacio va s'attaquer à la totalité des constructions qui, d'une manière ou d'une autre, à un degré ou un autre, compartimentent, enferment et, par là, limitent l'appréhension du réel. Ainsi :

a) Étape 1 : Oliveira commence par manifester son rejet de la division du monde sur la base des couleurs (avec toute la portée symbolique que cela recouvre, évidemment) lorsque, depuis sa fenêtre, il observe Talita, « la figura de rosa » (339), vêtue d'une « blusa de un gris ceniciento y una pollera probablemente blanca » (339). Pendant un instant, le personnage se voit ainsi immergé « en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa » (346), dans un monde où rose et gris n'ont plus aucun sens (« Mirándola con un desencanto irónico, Oliveira reconoció su error, vio que el rosa no era rosa... » [339]) et qui, pourtant, se révèle n'être pas plus absurde que celui de la pensée rationnelle follement « catégorisante » ;

b) Étape 2 : Oliveira sape la division entre les vivants et les morts en superposant la Maga, supposément morte noyée, à Talita :

- [Talita] desapareció debajo de la ventana de Oliveira. [...] Cuando la figura de rosa salió de alguna parte [...] Oliveira comprendió que todo volvía al orden [...] y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela (339) ;

c) Étape 3 : c'est ensuite à la distinction hommes / animaux qu'il s'en prend. Rapidement, Talita, « la figura de rosa » (339), devient la joueuse de

marelle qui « entraba livianamente y se quedaba un segundo inmóvil, como un flamenco rosa » (339) ;

d) L'étape 4 est la destruction de la séparation entre animaux et objets. Alors qu'en compagnie de Talita, Horacio croise « Don López [que] acarició la paloma y salió del montacargas » (344), il déclare que « Esa paloma parecía un revólver » (344) ;

e) Enfin, étape 5 : pour Horacio, il n'y plus de différence entre violence et douceur : « Oliveira dibujó una bofetada blanda, que acabó en caricia. » (343)

Cette décatégorisation n'est pas sans rappeler une nouvelle fois celle opérée entre antonymes et synonymes, entre « *no man's land* » et « espace[s] à la vie », dans 132.

47. La désagrégation-fusion est, en effet, la condition *sine qua non* pour pouvoir « Sent[ir] como si se estuviera yendo de sí mismo, abandonándose para echarse —hijo (de puta) pródigo— en los brazos de la fácil reconciliación, y de ahí la vuelta todavía más fácil al mundo... » (345), pour atteindre le Ciel afin de savoir comment être ensuite mieux au monde, quand il s'agira de prendre à rebours la progression dans la marelle et revenir au point de départ, la Terre – le but n'étant pas l'abstraction définitive hors du réel, mais bien de trouver le secret d'une meilleure adéquation avec son environnement immédiat..., en somme de trouver sa juste place dans l'ici et maintenant.

48. Le lecteur doit donc prendre exemple sur Horacio, notamment apprendre de l'expérience point d'orgue vécue avec Talita :

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (346-347).

49. Où le lecteur retient l'idée qu'il faut en passer par la destruction afin de revenir à l'état originel, « sin límites », au Paradis Perdu, le « mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban ».

50. Le chemin vers l'Éden sera difficile et semé d'ellipses, pour contraindre le lecteur à être actif dans le processus de sa propre métamorphose. Comme en témoigne, dans 129, le passage de la position allongée à la position assise de Traveler (changement motivé par la [re-]découverte de l'œuvre de Piriz), le livre et la lecture ne sont effectivement qu'un moment / qu'un état, nécessaires, mais à compléter, autrement / ailleurs. Sans doute est-ce le message que Cortázar cherche à communiquer à son lecteur-malade en collant dans sa *Rayuela* l'introduction de Piriz, où le pataphysicien explique :

que a cuya obra no la puedo enviar entera a vosotros, ya que cuya Revista no permite por cierto tiempo de que cuya obra sea entregada en su formación completa, a ninguna persona ajena a cuya Revista... Así que yo en este anuncio me limito solamente a enviar algunos extractos de cuya obra... (532).

51. À l'instar de Traveler, le lecteur n'aura accès qu'à quelques extraits de l'essai ; ils constituent les « parties » d'une réalité méconnue dans sa forme complète, les vides ayant une importance égale en ce que leur béance même demande à être comblée. Une invitation supplémentaire à la participation du lecteur, qui ne reçoit pas tout de l'auteur et du texte. Le raccourci frustrant auquel se livre le Piriz avec son « ídem » (« Traveler lo enterneceía pensar que ese «ídem» le debía haber costado bastante a Ceferino. Era una condescendencia extraordinaria hacia el lector. » [537]) prouve bien que le lecteur devra compléter par lui-même les chaînons manquants s'il veut accéder à la « gran fórmula en pro de la paz mundial » (533).

52. Si le livre est là pour aider le lecteur à progresser, reste effectivement à savoir ce que l'on entend par livre. Car plus que l'écrit, c'est l'image, en l'occurrence la peinture, qui a permis à Horacio d'en finir avec les catégories de couleurs et la distinction entre vivants et morts, lorsque Talita, vêtue de gris, a disparu sous sa fenêtre puis a réapparu, sous les traits d'une supposée morte, et habillée en rose :

[Talita] desapareció debajo de la ventana de Oliveira. Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose, un chorrito de agua en una fuente. Cuando la figura de rosa salió de alguna parte [...] Oliveira comprendió que todo volvía al orden [...] y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela (339).

53. On l'aura compris : il s'agit de postuler une nouvelle « extensión sin límites », une nouvelle libération, un nouvel éclatement des formes artis-

tiques dans et pour le livre. Fini le cloisonnement entre les arts. *Rayuela* s'affiche comme un roman pictural (là où il s'était ailleurs affiché comme un roman musical). L'accès à l'Éden se fera par la transmédialité, il faudra être capable de regarder un tableau, d'écouter un morceau de musique, etc. et de faire des liens, d'inscrire chaque pièce, chaque langage artistique, dans le grand tout.

54. Or, on l'a préalablement commenté, si Traveler n'est plus allongé, c'est-à-dire plus passif, il n'est pas debout, c'est-à-dire pleinement guéri et, donc, actif. Encore en position assise, dans la transition de l'entre-deux, il ne recherche pas encore la complémentarité, en l'occurrence Talita, son indispensable moitié. Au contraire, il se réjouit de sa solitude (« A Traveler le empezó a gustar el haberse levantado, y que Talita anduviera por ahí prodigando romanticismo. » [532-533]) et ne voit pas Talita comme sa semblable et une égale – pour lui, elle continue d'être l'antonyme mineur et il s'ingénie à mesurer les écarts qui la séparent de lui, par exemple en ironisant sur le goût retrouvé de la jeune femme pour les sciences (« Talita se habría vuelto a su farmacia, era increíble cómo la entusiasma su ingreso en la ciencia, en las balancitas y los sellos antipiréticos. » [535]). Autant dire qu'il n'a pas atteint l'étape de la décatégorisation et de la déhiérarchisation, les divisions homme / femme, pensée analogique / pensée rationnelle, etc. n'ont pas cessé d'avoir du sens, de guider et cadrer son appréhension du réel et de l'Autre dans le réel. Telles sont ses limites, clairement tracées et mises en lumière, métaphoriquement, sous la lampe, concrètement, pour mieux faire voir et comprendre au lecteur que le moment est venu pour le personnage, ici délibérément installé en portrait de lecteur, d'entamer le véritable rite initiatique que sera pour lui la lecture *La Luz de la paz del mundo*. Symptomatiquement, il néglige d'abord le contenu du raisonnement déployé, au bénéfice de considérations répétées sur sa forme, à savoir le système par classification¹⁵. Contrairement à Horacio (d'où l'intérêt de la présence de ses commentaires comme toile de fond destinée à faire contraste), Traveler n'est à l'évidence pas en mesure de s'interroger sur ce que traduit également l'obsession taxinomique pirizienne, en particulier quand elle divise le monde depuis un problématique critère séparateur des races fondé sur la couleur de peau (« En el mundo se pueden

15 « ya Ceferino se largaba a lo Paul Rivet cuesta abajo de una clasificación que había sido la delicia de las tardes en el patio de don Crespo » (534) / « El pobre Cefe tropieza con las clásicas dificultades de la Etiqueta Engomada... » (535) / « el pensamiento de Ceferino era cristalográfico » (536).

contar hasta seis razas humanas: la blanca, la amarilla, la parda, la negra, la roja y la pampa. » [534]). Le personnage n'y voit semble-t-il rien à redire (pas de glose sur le sujet alors qu'elle fleurit ailleurs), enfermé qu'il est derrière les barrières de la différenciation et de l'échelonnement, les deux piliers du nationalisme. Si Traveler, l'Uruguayen, s'est intéressé à cette œuvre et l'a lue avec une telle assiduité, n'est-ce pas :

1) parce que Piriz est également Uruguayen ;

2) parce qu'il écrit dans « "El Diario" de Montevideo » (532) ;

3) parce qu'il est à l'évidence peu à l'aise avec / dans l'étrangèreté (la précision de sa mauvaise maîtrise du français [« Dans cet annonce ou cante — decía textualmente Ceferino— ye reponds devam ou sur votre demande de suggérer idées pour UNESCO... » (532)], à cet endroit du texte (au tout début) de surcroît, n'est certainement pas anodine) ;

4) parce qu'en dépit de ses concessions à la culture française (« ¡Afrancesado Ceferino! » [532]), Piriz est vite revenu à l'espagnol, pas n'importe lequel, d'ailleurs, dans « "La Luz de la Paz del Mundo", cuyos extractos poseía preciosamente Traveler, estaba escrito en admirable castellano » (532)... ?

55. Aux races doivent correspondre des couleurs, aux couleurs des pays et aux pays des langues, etc.

56. Ensuite, n'est-ce pas exactement pour la même raison que le personnage s'enthousiasme de ce qu'il lit ? Les exemples sont pléthore pour montrer comment chaque commentaire sur le fragment parcouru est effectivement l'occasion d'un nouvel éloge du compatriote : « "Ah, Ceferino filósofo natural, herborista de paraísos uruguayos, nefelibata..." » (533) / « Lo de la raza parda es una solución genial, hay que reconocerlo. » (535) / « A Traveler lo había fascinado siempre ese «-la-» que interrumpía la rigurosa cristalización del sistema » (536). Il fait même preuve d'empathie envers l'auteur et lui pardonne ses maladresses : « El pobre Cefe tropieza con las clásicas dificultades de la Etiqueta Engomada » (535) / « A Traveler lo enterneceía pensar que ese "ídem" le debía haber costado bastante a Ceferino. » (537) En ce sens, Traveler entre bien dans une étape de fusion, par l'intermédiaire de la lecture, mais c'est encore avec son presque semblable – le décalage est minimum : un homme, un blanc, un Uruguayen, etc. Nous sommes loin de l'*autreté* comme altérité. Où la position assise dans le fauteuil prend toute

sa dimension symbolique : Traveler est pour l'instant commodément assis dans ses certitudes, satisfait qu'on en confirme la validité, *a fortiori* par le biais d'un système élaboré, et très respectueux du principe énoncé en préambule de *La Luz de la Paz del mundo* : « las medidas naturales que, en una fórmula que se dé de por sí, no admiten ninguna alteración en la cuya fórmula dada de por sí » (533).

57. 129 n'est pas le temps du Big Bang.

58. Qu'en est-il de 139 – « Del comentario anónimo sobre el Concierto de Cámara para violín, piano y, 13 instrumentos de viento, de ALBAN BERG (grabación Pathé Vox PL 8660) » (563) ? Il n'est guère étonnant que la rupture avec toute forme de cloisonnement y soit radicalement affichée, *via* un chapitre-collage (un corps étranger, étranger dans le double sens du terme), qui installe, formellement et thématiquement, la déhiérarchisation, le transculturalisme (en référence à Berg), la transmédialité (en référence à la musique) dans le texte en véritables étendards. Cortázar guide son lecteur vers la libération que suppose le renoncement aux catégories aléatoires qui structurent et limitent notre rapport au monde et aux commentaires-vérités d'ordre général qui gravent dans le marbre des idées totalement arbitraires. 139 est donc clairement une gifle-caresse administrée à 129, un antidote / mode d'emploi pour prendre à revers certains aspects de l'essai de Piriz, Traveler comme lecteur et Piriz comme auteur depuis Traveler comme lecteur.

59. La démonstration se développe en trois temps-arguments :

1) Les frontières, avec les ségrégations qu'elles posent, sont tellement effacées ici que le fragment est symboliquement issu d'un auteur anonyme, c'est-à-dire associable à / dans aucune coordonnée spatio-temporelle, disciplinaire ou hiérarchique (comprendre : les gens autorisés à parler parce qu'ils *en sont* [du pays, de la culture, de la langue, de la famille artistique, des spécialistes d'un domaine, etc.] et les autres tenus de se taire parce qu'ils *n'en sont pas*). Il faut voir là une claire invitation à écouter, simultanément, qui et où que l'on soit¹⁶, de la musique, afin d'avancer sur le chemin de l'intégration et de l'indistinction qui mène à l'Éden.

16 Y compris un voisin vieux, pénible et un peu loufoque qui donne des coups contre son plancher dans un appartement parisien (ch. 28) ; y compris les membres d'un club littéraire qui se réunissent pour commenter l'œuvre de l'auteur Morelli en écoutant du jazz (ch. 28).

2) En outre, en invitant à dépasser la « división violín-orquesta » (« En el Concierto para violín el número clave es dos: dos movimientos separados, dividido cada uno de ellos en dos partes, además de la división violín-orquesta en el conjunto instrumental. » [563]), 139 pousse en effet le lecteur à dépasser la division artistique entre littérature et musique, plus précisément entre la littérature-« violín » – *cf* la lyre du poète – et la musique-« orquesta » ou, indifféremment, entre la musique-« violín » et *Rayuela*-« orquesta » – en tant que combinaison des instruments littéraires roman, poème et essai. L’explosion des frontières est bien totale, au point que dans ce nouvel univers transmédiat, littérature et musique sont interchangeables, car fondues dans un tout neutre, égal et parfaitement complémentaire.

3) Enfin, en se montrant en tout égal et strictement additionnel, c’est-à-dire ni comme un intertexte critique ni comme un intertexte apologétique, ce chapitre pose qu’un commentaire ne doit plus être rangé dans une catégorie, quelle qu’elle soit, que ce classement n’existe purement et simplement plus. Ainsi, à la critique du « Concierto » qui prônait la « división violín-orquesta », succède immédiatement l’éloge du :

“Kammerkonzert” [donde] se destaca, en cambio, el número tres: la dedicatoria representa al Maestro y a sus dos discípulos; los instrumentos están agrupados en tres categorías: piano, violín y una combinación de instrumentos de viento; su arquitectura es una construcción en tres movimientos encadenados, cada uno de los cuales revela en mayor o menor medida una composición tripartita (563).

60. La complémentarité tripartite évoquée ici n’est-elle justement pas à lire comme une mise en valeur supplémentaire de la transmédiatité ? Ne retrouvons-nous pas le trio artistique articulé autour du « Maestro », à savoir la musique-« piano » et « sus dos discípulos », d’une part, la peinture-« violín » – en référence au fameux violon d’Ingres, à l’attachement du peintre français à cet instrument¹⁷ – ; d’autre part, la littérature décloison-

17 « La permanence de cette expression [avoir un violon d’Ingres] témoigne, à travers les âges, de l’attachement d’Ingres à “cet art divin qui embaume ma vie”, disait-il. Son père, sculpteur et musicien, lui enseigna en même temps le dessin et le violon. C’est grâce à cet instrument qu’il pût gagner quelque argent pour payer ses cours de l’Ecole des Beaux-Arts de Toulouse. Il intégra alors, pendant deux ans, l’Orchestre du Capitole, en qualité de second violon. L’artiste y joua, entre autres, le Concerto n°22 en la mineur de Viotti qui marqua tellement son esprit qu’il souhaite, avant de mourir, le réentendre. On ne sait si son vœu pût être exaucé. Le parcours du peintre croisa celui de plusieurs célèbres compositeurs, dont il dressa les portraits, tels Gounod, Liszt ou Cherubini. Ce dernier lui

née-*Rayuela*-« combinación de instrumentos de viento » (un roman-poème-essai) ?

61. Or, si l'on a compris que les « composición[es] tripartita[s] » sont nécessaires pour accéder au Ciel, cela expliquerait sans doute à la fois le découpage de *Rayuela* en trois parties, son organisation en trois parcours de lecture successifs (une autre façon de re-légitimer les parcours 1) et l'accumulation des trois strates rayueliennes que composent les volets diégétique, littéraire et philosophique.
62. Cela posé, c'est-à-dire à présent que nous savons ce qu'il faut faire et rechercher, il n'y a plus qu'à retrouver Traveler de l'autre côté : dans 133. Pour constater que, malheureusement, il n'a guère évolué en tant que lecteur-exégète depuis 129. Dès les premières lignes, le personnage se montre toujours exclusivement concentré sur la forme du raisonnement et sur ce que cela trahit de la psychologie de son auteur : « —¿Cuál es la razón — monologó Traveler— de ese “etc.”, de que en un momento dado Ceferino se pare y opte por ese etcétera tan penoso para él? » (543) De la même manière que le recours à l'adverbe « ídem » dans 129, très inhabituel chez Piriz, toujours extrêmement soucieux de tout énumérer, de surcroît jusque dans le moindre détail, avait surpris Traveler en rapport avec ce qu'il imaginait être des états d'âme de Ceferino, l'utilisation de cet « etc. » l'interpelle surtout par solidarité empathique avec les affres, tout aussi supposés, de qui écrit. On le voit, le personnage n'est pas encore assez « soigné » pour pouvoir dépasser les superficialités et les éléments accessoires d'un texte (le pire étant, donc, d'intégrer la donnée psychologique au déchiffrement) pour comprendre et interpréter son implicite, pour infirmer qu'il paraisse ou que soient ses manifestations, en l'occurrence ces deux raccourcis. Mais, 1) prévenu que Traveler est un lecteur contre-modélique ; 2) habitué aux répétitions didactiques ; 3) initié à l'interprétation des signes, notamment les plus minuscules, le lecteur de *Rayuela* y voit bien, lui, quelque chose à déchiffrer, en l'occurrence – parce qu'il n'est pas encore complètement « soigné »,

dédia, en remerciement un canon à trois voix : O salutate Ingres. On sait également qu'il fréquenta les plus grands violonistes de son temps, Paganini à Rome et le “sublime” Baillot à Paris. Jean-Auguste-Dominique Ingres eût non seulement le plaisir de les écouter mais aussi celui de partager avec eux d'inoubliables moments musicaux, au cours de soirées intimes où le peintre tenait la partie de second violon dans des quatuors de Beethoven ou de Cherubini. », consultable sur : <https://musees-occitanie.fr/encyclopedie/themes/peinture-sculpture/ingres-et-la-musique/> D'autre part, cet instrument pourrait aussi bien renvoyer à la photographie puisqu'« Ainsi Zola qualifia-t-il la photographie, qu'il pratiquait avec passion, de “violon d'Ingres”. »

lui non plus, et que, donc, l'exercice ne doit pas être trop complexe –, le sens littéral : une invitation à s'intéresser aux contenus même de « etc. », c'est-à-dire à « et toutes les autres choses ». Or, que pourraient être ces autres choses à ajouter, que Piriz et Traveler ont jugé superflues, si ce n'est, dans leur traduction ici, à ce moment de la démonstration, pour nous, les autres formes, artistiques entre quantité d'autres, aptes à compléter la lecture et mener vers l'Éden du centre-sens ? Histoire d'enfoncer le clou, ce sera, à peine un peu plus loin, au tour du narrateur-exégète, de semer son raccourci-signe, « así », en pendant de « etc. » et, avant, en pendant d'« ídem ». Comme si cela ne suffisait pas, nous recevons encore un autre de ces raccourcis-signes qu'il faut appréhender le monde depuis la multi-dimensionnalité trans (sous toutes ses formes) : la ligne de points séparant les Corporations 5 et 10, qui ne peut en effet être envisagée ni comme une simple ellipse textuelle, ni comme une convention typographique qui signalerait la fin de l'énumération de Piriz, alors qu'on pourrait parfaitement l'entendre cette manière étant donné ce que disait le « Tablero » : « en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin ». Cette ligne de points ne pourrait-elle pas être envisagée comme une extension de points de suspension, en un autre écho aux « ídem », « etc. », « así » précédents. Auquel cas, la recherche du trans aurait été là dès le départ. Pour conclure : à l'instar des « DETECTIVES CIENTÍFICOS » (546) de la Corporation 30, le lecteur de *Rayuela* doit traquer et viser le trans pour accéder au Ciel.

63. Revenons à Traveler et au chemin qu'il lui reste à parcourir pour en arriver là. On note qu'après un départ manqué dans les premières lignes de 129, qui assuraient et même soulignaient une tragique continuité avec 139, le personnage progresse, enfin : d'une part, ses commentaires montrent qu'il s'intéresse à présent au contenu du projet de Piriz (« ¿Por qué exceptuar las hortalizas y los árboles frutales? ¿Por qué la palabra aveja tenía algo de diabólico? » [545]), d'autre part, son regard devient moins complaisant, voire ouvertement moqueur : « Y esa visión casi edénica de una chacra donde los chivos se criaban al lado de los tigres, los ratones, las mariposas, los leones y los microbios... Ahogándose de risa, salió al pasillo. » (545) D'ailleurs, s'il est encore « Enternecido », ce n'est plus par « el pobre Cefe » (ch. 129 ; 535), mais par le caractère bucolique de la « 12) CORPORACIÓN NACIONAL DE CASAS-CRIADEROS DE ANIMALES » (545). Un mieux, certes, mais n'en déduisons pas hâtivement que Traveler est pour autant en

train de prendre son envol et de se libérer. Nous l'avons démontré dans l'étude du volet littéraire : l'accès au Ciel est difficile et des rechutes des différents avatars du lecteur-malade sont fréquentes (comprendre : le rôle du narrateur-auteur précieux, y compris quand il brutalise et oblige à remettre encore et encore l'ouvrage sur le métier). Ce qui explique que dans sa lecture-glose des corporations 28 à 33, Traveler alterne les mises à distance, la critique et le dithyrambe – sans doute la présence de Talita explique-t-elle aussi ce changement :

1) « A Talita y a Traveler les gustaba menos esta parte [28) CORPORACIÓN NACIONAL DE LOS DETECTIVES CIENTÍFICOS EN LO ANDANTE Y SUS CASAS DE CIENCIAS] [...] » (546) ;

2) Puis, à propos de la « 31) CORPORACIÓN NACIONAL DE LOS DOCTOS EN CIENCIAS DE LO IDÓNEO Y SUS CASAS DE CIENCIAS » (547), Traveler juge que « ¡Es absolutamente genial! » (547) avant de confier à Talita : « Ya te habrás dado cuenta de que en materia sexual [Piriz] es un puritano terrible, se nota todo el tiempo » (548) ;

3) Quant au contenu de « 33) CORPORACIÓN NACIONAL DE LOS BEATOS GUARDADORES DE COLECCIONES Y SUS CASAS DE COLECCION » (548), Traveler est littéralement transporté d'admiration :

—Lo del cementerio no se le ocurrió ni a Espronceda —dijo Traveler—. No me vas a negar que la analogía entre la Chacarita y un archivo... Ceferino adivina las relaciones, y eso en el fondo es la verdadera inteligencia, ¿no te parece? (548).

64. Puisque nous avons longuement observé les déficiences de Traveler, et abondamment analysé leurs sens, intéressons-nous maintenant à ses progrès, par exemple dans le rôle de conjoint de Talita – alors que dans 129, il se réjouissait d'être seul et s'ingéniait à lister les différences qui le sépareraient de sa femme, dans 133, nous l'avons commenté, mais cela prend une signification renforcée dans l'éclairage ici, il s'inquiète, de surcroît de façon répétée, de son absence (« es raro que Talita no vuelva ». Habría que ir a ver. » [544]), à laquelle il n'attribue d'ailleurs plus la moindre raison (« parecía perfectamente tonto preguntarse qué andaría haciendo Talita en la farmacia o en el patio » [545]). Or, cette recherche anxieuse de Talita, ce besoin manifeste de sa présence auprès de lui, montrent qu'il l'envisage de nouveau comme sa moitié, c'est-à-dire qu'elle n'est plus catégorisée comme ajout antonyme – femme et incarnation de la science, etc. – dont on sou-

haite la séparation d'avec soi et l'éloignement, mais comme autre complément, à terme indispensable, on l'a dit, pour pouvoir former un couple-« *no man's land* », un couple-fusion-neutralité. Il y a là un pas vers l'effacement des catégories et des frontières. Et pour preuve que cela change déjà quelque chose : tandis qu'on s'en souvient, Traveler avait loué, dans 129, la division raciale du monde – avec le critère de la couleur de peau pour catégoriser les races –, dans ce chapitre, lorsque Piriz propose (*cf* corporations de 40 à 45), un classement par couleurs de la faune et de la flore, il s'interroge symptomatiquement sur le sens même de la catégorie couleur. Autant dire qu'il commence à :

Romper la dura costra mental... ¿Cómo veía Ceferino lo que había escrito? [...] ¿Y por qué «colorado del negro», «colorado del blanco»? ¿No sería «colorado»? Pero entonces, ¿por qué: «colorado del amarillo o del amarillo simplemente»? ¿Qué colores eran esos, que ninguna marihuana michauxina o huxleyana traducía? » (550)

65. Une progression rendue possible grâce à la lecture – une lecture sans aucune distinction de genres (roman, poésie, essai philosophique) –, et, donc, conjointement, à la peinture, comme le révèle l'entremêlement des références à l'écrivain, poète et peintre franco-belge, Henri Michaux, et au romancier et philosophe anglais, Aldous Leonard Huxley – abolition des frontières spatiales, de nouveau. Par ailleurs, cette obsession de Piriz pour la couleur et les commentaires répétés de Traveler à ce sujet ne sont pas sans rappeler le peintre Ingres – auquel nous avons associé le violon dans 139 –, *a fortiori* quand on sait que « la couleur fut l'une des préoccupations principales du peintre montalbanais¹⁸ ». Un artiste qui serait implicitement convoqué dans la suite 129-139-133 sans que son nom soit jamais cité, ni là, ni ailleurs dans *Rayuela* ; une disparition, à l'instar de tous les « *ídem* », « *etc.* », « *así* », ligne de points, pour mieux être suggérée dans l'agglomération référentielle et l'allusion. Ce qui, si l'on tire jusqu'au bout ce fil interprétatif, pourrait suggérer un parallèle avec la plus monumentale des éclipses du roman, à savoir le chapitre 55 : faut-il en déduire qu'Ingres serait une sorte de double pictural de 55, en quelque sorte le véritable « disparu », celui que devrait à tout prix chercher à distinguer le lecteur « *voyant* », le lecteur une fois définitivement guéri. Dans ces conditions, le jeu sur et autour de 55 apparaîtrait plus comme un moyen-exercice pratique que comme un but. Et en fin de compte : trouver Ingres, n'est-ce pas cela

18 Consultable sur : <https://musees-occitanie.fr/encyclopedie/themes/peinture-sculpture/ingres-et-la-couleur/>

accéder véritablement au Ciel ? En ce sens, trouver 55 serait la tâche assignée au lecteur amateur (en référence au « jardinero aficionado » [ch. 134 ; 556]) tandis que trouver Ingres serait celle assignée au lecteur expérimenté. Pourquoi Ingres, en dehors de la référence déterminante à la peinture – on n’a pas oublié le rôle précieux du personnage d’Étienne dans les discussions au sein du Club de la Serpiente et auprès d’Horacio, ne serait-ce que parce qu’il est celui qui l’accompagne quand il rend visite à Morelli à l’hôpital et parce qu’il est celui qui détient la clé de l’appartement de l’écrivain, là où sont stockés ses textes – et à la couleur ? Peut-être parce loin d’avoir été, comme nombre de ses contemporains, un partisan dogmatique de la doctrine académique, ce peintre aura multiplié les expérimentations formelles originales, tellement qu’il a essuyé de nombreuses et vives critiques de la part des tenants du néo-classicisme pour qui son style sec et découpé rendait ses tableaux inintelligibles. Autant de caractéristiques qui peuvent effectivement créer une relation mimétique entre l’œuvre picturale et *Rayuela*. Non pas Ingres en soi, donc (d’où, sans doute, le fait qu’il ne soit pas nommé ; pour ne pas en faire une référence), mais Ingres comme posture : la rupture avec la tradition, la transgression des règles, des lois et des règlements de la représentation. Une révélation de taille dans cet ultime volet du projet de Cortázar et qui confirme, une fois de plus, la nécessité qu’il y a à en passer par trois prismes de lecture – diégétique, littéraire, philosophique – dans lesquels sont enchâssés trois (voire quatre) parcours de lecture, successifs – 1a, 1b, [1c] et 2.

66. Si nous revenons vers *Traveler* en position 133, on se rend compte qu’entre Michaux et Huxley, il ne manque donc plus que la musique pour que la libération soit complète, pour glisser totalement vers le Big Bang trans prôné par Horacio dans 54. Un objectif que le personnage semble à présent percevoir. Quand, après avoir lu un paragraphe pirizien consacré au militarisme, où chaque corps d’armée est associé à un signe du zodiaque, ne déclare-t-il pas à Talita que comme « Horacio es Cáncer » (552), « —Le toca modestamente la aviación. No hay más que imaginárselo piloteando un Bang- Bang de ésos » (552) ? C’est-à-dire en guide du bombardier capable de réaliser le Big Bang ? À présent dans les traces de son guide-aviateur, et non plus ou plus seulement dans celles de Ceferino, *Traveler* va alors poursuivre sa libération, littéralement continuer de prendre son envol vers le Ciel, en cherchant la musique, ultime pièce manquant en effet encore pour concrétiser son avancée transmédiée vers l’Éden. Nous le savons, c’est

grâce et avec Talita, par « esa pieza, un contagio que a través de Talita lo poseía a su vez, un balbuceo como un anuncio intraducible, la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible » (554), une musique-langage qui a doucement pénétré au-delà de son oreille (« “La dura costra mental”, alcanzó a pensar Traveler. Oía confusamente que el miedo, que Horacio, que el montacargas, que la paloma; un sistema comunicable volvía a entrar poco a poco en el oído. » [554]), que Traveler atteindra sa destination.

67. Voyons ce qu’apporte l’étape suivante : le chapitre 140 – la transcription du rêve auquel s’abandonne Talita dans le chapitre 133. Une phrase retient particulièrement notre attention : « Más neutral, Talita pega etiquetas o consulta el Index Pharmacorum Gottinga » (564). D’abord l’adjectif, « neutral » ; Talita rêvant semble proche du rêve-« *no man’s land* », ce « territorio neutral » (541) atteint par le « yo » anonyme dans 132. Ensuite, le reste : « pega etiquetas o consulta el Index Pharmacorum Gottinga », qui pourrait parfaitement signifier que, parallèlement, elle est en train de reconduire, et donc consolider, un système fondé sur l’établissement de catégories et l’hyper-identification catégorielle – en référence au geste de l’étiquetage compulsif qui n’est d’ailleurs pas sans rappeler Piriz (dont elle est, elle aussi, une lectrice). À quoi s’en tenir, alors ? Pour essayer de trouver une réponse à cette question, examinons par exemple le contenu de son rêve. Il est précisé qu’il s’articule autour d’« ejercicios de profanación y extrañamiento en la farmacia » (564).

68. Le premier de ces exercices est d’ordre linguistique : « Ejercicios tipo: Traducir con inversión maniquea un famoso soneto » (564). La référence à la traduction présuppose d’abord le maintien des frontières linguistiques. Une série de barrières contre lesquelles se heurte Traveler – comme en témoigne son expérience consignée sur « una hoja de [su] libreta » (564) :

Opintotoveri/Työläisopiskelija/Työväenopisto. Parece que son títulos de otras tantas revistas pedagógicas finlandesas. Total irrealidad para el lector. ¿Eso existe? Para millones de rubios, Opintotoveri significa el Monitor de la Educación Común. Para mí... (Cólera). Pero ellos no saben lo que quiere decir ‘cafisho’ (satisfacción porteña). Multiplicación de la irrealidad. (564)

69. L’hermétisme est complet et tragique, à cause de cette broutille de la différenciation des / par les langues ; *broutille*, en effet, puisqu’il suffit de prendre un peu de recul pour se souvenir de l’évidence que la réalité est

strictement la même ici et ailleurs, à quelques variantes contextuelles près. Pour résumer : ce sont les mots qui étrangèrisent et étrangéïsent, pas la réalité, plus exactement, c'est la valeur que l'on accorde aux mots, *a fortiori* quand, comme Traveler, on en fait des absolus, des idoles intouchables. De sorte que l'irritation et la frustration générées chez le personnage par ladite brouille mettent parfaitement en évidence, d'une part, les limitations que nous imposons à notre rapport au monde à cause de la langue, d'autre part, la tentation ségrégationniste qui en découle nécessairement (de même qu'auparavant, Traveler préférait être seul, éloigné de Talita parce qu'elle était différente et parlait une autre langue, celle de la science). Or, qui dit remise en question des frontières depuis le critère linguistique, dit remise en question des frontières tout court, dont l'établissement, depuis tel ou tel critère (encore des brouilles, si l'on y regarde de près), devient purement et simplement inepte. Derrière les apparentes élucubrations des fous et demi-fous, le texte de Cortázar comprend en effet une critique sévère de la division du monde telle que le XX^e siècle l'a héritée et qui a accouché du désastre de deux guerres mondiales. Avec *Rayuela*, foin de grands discours dogmatiques pour contrer cela. Une image, une comparaison, une analogie suffisent. En l'occurrence, une nouvelle référence à l'avion : « Penser que los tecnólogos prevén que por el hecho de llegar en unas horas a Helsinki gracias al Boeing 707... Consecuencias a extraer personalmente. » (564) C'est bien cela : prenons de la hauteur, survolons ces vaines frontières (quel sens ont-elles vues depuis le ciel / Ciel ?) et relions, fusionnons Buenos Aires et Helsinki, fusionnons l'espagnol argentin et le finlandais. (Re)formons un nouveau monde, sans plus la moindre barrière, aussi infime soit-elle. Certes Talita parvient, en procédant « por superposición y diferenciación », à la conclusion « que Kokunai = Japón y Kaigai = extranjero » (565) quand elle lit du japonais, mais là n'est pas la solution, parce que l'écueil de la différenciation¹⁹ demeure et parce que la méthode ne mènerait pas bien loin. Faire tout exploser, tel est le seul moyen.

70. Le second exercice de ces « ejercicios de profanación y extrañamiento en la farmacia » (564) consiste à renverser l'image de figures « sacrées ».

19 « Talita pensativa frente a Genshiryoku Kokunai Jijo, que en modo alguno le parece el desarrollo de las actividades nucleares en el Japón. Se va convenciendo por superposición y diferenciación cuando su marido, maligno proveedor de materiales recogidos en peluquerías, le muestra la variante Genshiryoku Kaigai Jijo, al parecer desarrollo de las actividades nucleares en el extranjero. Entusiasmo de Talita, convencida analíticamente de que Kokunai = Japón y Kaigai = extranjero » (564).

L'objectif de celui qui s'attaque successivement au Christ, à Beethoven, à Roger Casement (« partir de supuestos tales como el famoso verso: "La perceptible homosexualidad de Cristo", y alzar un sistema coherente y satisfactorio. Postular que Beethoven era coprófago, etc. Defender la innegable santidad de Sir Roger Casement, tal como se desprende de *The Black Diaries*. » [565]), à Atila (« no puede ser que Atila juntara estampillas » [565]), est à l'évidence d'arriver à un véritable Big Bang référentiel en faisant tomber tous les panthéons, même les plus solides – religieux, historique et culturel. Une fois le grand ménage effectué, sans doute cessera-t-on de n'être qu'un « jardinero aficionado (ch. 134 ; 556), qu'un lecteur amateur et parviendra-t-on à devenir actif et professionnel (« De lo que se trata en el fondo es de alienarse por pura abnegación profesional. » [565]) Ces exemples livrés en pâture au lecteur, il ne reste plus qu'à continuer : « Por ejemplo, la violación del obispo de Fano viene a ser un caso de... » (565). Chacun complètera ce début de profanation et ajoutera les noms qu'il désire à la liste des victimes. Fin d'un rêve pour Talita – souvenons-nous, comme nous l'avions montré dans le volet diégétique, que les points de suspension marquaient sans doute le réveil brutal de la jeune femme, secouée par *Traveler* (ch. 133) –, début d'un exercice pour le lecteur-malade.

71. Enchaînons avec la case suivante : la transcription, dans 138, du rêve / fantasme d'Horacio dans 54, logiquement fondé lui aussi sur des profanations : « A la Maga y a mí nos ocurre a veces profanar nuestros recuerdos. » (560) Avec, précision utile, deux différences : cette fois, la pratique profanatoire sera effectivement conduite par la Maga et Horacio, à Paris, et aura pour objet non plus des « figures » collectives, mais des membres de la famille, comme autre horizon sacralisé. C'est Horacio qui attaque en premier (« Suelo empezar yo » [560], dit-il), sans doute parce que lui a déjà recouvré la vue, c'est-à-dire a appris à accéder à l'invisible (« mi antiguo culto ciego a los amigos » [560]), et est donc pleinement en mesure de réaliser ce Big Bang personnel, l'ultime et certainement le plus difficile de tous. Après avoir fait exploser les catégories-gens « de acrisolada decencia » (560) / « traidores o deshonestos » (560), il révèle la face cachée de :

[sus] tíos de acrisolada decencia, metidos en la mierda hasta el pescuezo donde todavía brilla el cuello duro inmaculado. Se caerían de espaldas si supieran que están nadando en plena bosta, convencidos el uno en Tucumán, y el otro en Nueve de Julio de que son un dechado de argentinidad acrisolada (son las palabras que usan) (560).

72. L'image de ces « honradísimos tíos » (561) n'est décidément plus de mise et ces deux « argentinos perfectos como se entendía en 1915, época cenital de sus vidas entre agropecuarias y oficinescas », ces « “criollos de otros tiempos” » appartiennent à une époque révolue, celle du temps des frontières, classistes en l'occurrence, et des catégories arbitraires qui cataloguaient les individus et les cantonnaient dans la case aussi caricaturale qu'étroite qu'on leur avait assignée. À commencer par celle qui créait, d'une part, des gentils (les élus du bien et de la vérité), d'autre part des méchants (les autres, l'Autre), les séparait (par exemple en laissant les uns dans la cité tandis que les autres étaient conduits à l'asile ou à la prison) et les opposait (dans une infinité de conflits). Or, démontre le texte, l'homme n'est ni bon ni mauvais, c'est-à-dire nulle part depuis le curseur du regard d'autrui, nécessairement tributaire de conventions, de traditions ou, simplement, d'habitudes. Pour parachever la démonstration : il ne s'agit pas à présent de faire basculer les oncles d'Oliveira du côté des méchants après avoir cru si fort qu'ils étaient des gentils. L'homme est un ensemble où tous les traits de personnalité – jadis divisés en qualités et défauts – se mêlent, dans une égale complémentarité. De sorte que les oncles d'Horacio sont bien toujours « antisemitas » (561) et « xenófobos » (561), mais :

dentro de ese cuadro general [sus] dos tíos y sus respectivas familias son gentes llenas de excelentes cualidades. Abnegados padres e hijos, ciudadanos que concurren a los comicios y leen los diarios más ponderados, funcionarios diligentes y muy queridos por sus jefes y compañeros, gente capaz de velar noches enteras al lado de un enfermo, o hacer una gauchada a cualquiera (561).

73. Où l'on comprend le sens de l'apparente contradiction que souligne l'anaphore : « Y sin embargo tengo buenos recuerdos de ellos. Y sin embargo pisoteo esos recuerdos [...] » (560). Horacio peut apprécier ses oncles (« quiero tanto a mis tíos » [561]) parce qu'il se tient désormais dans un monde post-Big Bang, où toutes les catégories ont explosé – y compris le passé et le présent, dont les temporalités se superposent *via* la mémoire.
74. Du haut de cette guérison-métamorphose et avec la distance prise par rapport à un passé aveuglément idéalisé (« acordándome con desprecio » [560], « Me río » [560], « Me burlo » [560]), Horacio se sent investi d'une mission humaniste (« Quiero también que le sirva para algo a la Maga » [561]). Il va maintenant initier sa compagne à la profanation de ses propres souvenirs, à l'éclatement des frontières entre qualités / défauts, bons souvenirs / mauvais souvenirs, aimer / détester. Or, si la Maga se livre

bien à l'exercice en profanant des souvenirs liés à sa mère, elle reste dans l'ambivalence, ne parvient pas à appréhender sa / la réalité, affective entre autres (les affects n'étant jamais que le révélateur extrême), dans ses complémentarités :

puede volver a referirse a un episodio de infancia que otras veces me ha contado riéndose como si fuera muy gracioso, y que de golpe es un nudo siniestro, una especie de pantano de sanguijuelas y garrapatas que se persiguen y se chupan (561).

75. Tantôt, la réminiscence est heureuse et la fait rire ; tantôt, elle est douloureuse, comparable à « un nudo siniestro » (561), et la plonge dans le chagrin : « Lo malo es que la Maga no puede seguir mucho rato, en seguida se larga a llorar, esconde la cara contra mí, se acongoja a un punto increíble. » (562) Ainsi la Maga reste-t-elle enfermée dans un monde régi par les catégories et les hiérarchies. Dans cette configuration-là (parce que là aussi, il y a réversibilité des rôles entre les deux personnages), alors qu'Horacio fait figure de guide modélique pour le lecteur-malade, la Maga, elle, incarne un contre-modèle.

76. Le pas suivant nous mène à 127, où nous retrouvons les trois « monstruos » (529) échangeant, à leur habitude, un regard :

1) complice :

cuando alguna que otra vez les ocurría mirarse con una mirada a la vez furtiva y total, secreta y mucho más clara que cuando se miraban largo tiempo, pero no por nada se es un monstruo, como le decía la Cuca a su marido, y los tres soltaban la risa y se avergonzaban enormemente de haberse mirado así sin estar jugando al truco y sin tener amores culpables (530) ;

2) complémentaire (« una mirada a la vez furtiva y total, secreta y mucho más clara que cuando se miraban largo tiempo ») ;

3) neutre (« sin estar jugando al truco y sin tener amores culpables. »).

En résumé : un regard fusionnel. Souvenons-nous que si, dans le volet diégétique, nous avons indiqué qu'il pouvait y avoir hésitation entre un trio composé par :

1) la Maga / Oliveira / Gregorovius – la référence à Morelli nous ramenant à Paris – ;

2) Talita / Oliveira / Traveler – les évocations de la Cuca, de l'univers hospitalier et de Piriz nous situant à Buenos Aires – ;

et 3) Talita / Oliveira / la Maga (trio né de l'éclairage de 54 [scène du baiser] sur 127), dans une perspective philosophique, cette hésitation n'a plus d'importance.

77. L'essentiel réside désormais dans la possibilité d'une quadruple configuration apte à abolir toutes les frontières :

- 1) spatiale – entre Paris et Buenos Aires ;
- 2) temporelle – entre le passé parisien et le présent argentin ;
- 3) entre les vivants et les morts-(vivants) – Horacio, Traveler, Talita, Gregorovius / Talita ;
- 4) entre les auteurs réels et fictifs – Piriz, Arlt / Morelli. Un regard complémentaire, neutre et fusionnel, en somme, un regard-« *no man's land* », qui mène à l'Éden.

78. Après le baiser d'Horacio à Talita (ch. 54), l'inintelligible balbutiement de Talita à l'oreille de Traveler (ch. 133), il s'agit maintenant d'un regard. Le toucher, le goût, l'ouïe, la vue. La *transsensitivité* au service de l'accès au Ciel. Une « extensión sin límites » (ch. 133 ; 347) des arts et des sens ; une dissolution de tous les bornages, de tout ce qui enferme, cloisonne et restreint notre rapport au monde. Le Big Bang, en effet, pour voir l'invisible ou ce qu'on ne savait pas / plus voir.

79. Nous nous tenons au seuil de 56, à quelques portes de la fin du parcours 2. Ici, la question est claire : après cette ultime suite théorico-pratique (54-129-139-133-140-138-127-56), le lecteur-malade a-t-il enfin les moyens de se libérer de ses chaînes et de prendre son envol ? Tel est en tout cas le but de ce cheminement qui s'achève avec la défenestration d'Horacio, le Cancer destiné à l'aviation (*cf* Piriz dans ch. 133 ; 552), le modèle qui a conduit le lecteur-malade à travers cette suite. Traveler est maintenant debout et il a rejoint Horacio dans sa chambre transformée en véritable toile d'araignée. Où il faut comprendre que l'auteur-guide-Oliveira cherche à attirer à lui son autre complémentaire, le lecteur-Traveler. Horacio d'expliquer à son interlocuteur :

Hace tanto que somos el mismo perro dando vueltas y vueltas para morderse la cola. No es que nos odiamos, al contrario. Hay otras cosas que nos usan para jugar, el peón blanco y el peón morocho, algo por el estilo. Digamos dos maneras, necesitadas de que la una quede abolida en la otra y viceversa (365).

80. En attendant d'y parvenir, « lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó. » (375). Sauter par la fenêtre. Tel est le dernier exemple que fournit l'auteur-guide-Horacio au lecteur-Traveler. Une ultime leçon théorique expliquée dans la pratique : d'une part, le lecteur-malade doit prendre son envol, abolir toutes les frontières, à l'image de la fenêtre-barrière spatiale qui sépare l'intérieur de l'extérieur ; d'autre part, le lecteur-malade doit sauter, non pas dans le vide, mais, à pieds joints, dans la marelle de la cour de l'hôpital psychiatrique..., et, évidemment, dans *Rayuela*, qui a aboli toutes les frontières pour devenir transgénérique, transmédial, translinguiste, *transensitif*. Un saut qui ne conduira pas Horacio à la mort (le chapitre 135, qui suit le chapitre 56 en est une preuve éclatante), mais, au contraire, à une grandiose réconciliation des contraires, à descendre au Ciel de la marelle pour mieux monter au Ciel symbolique du sens et du centre. Encore faut-il y amener Traveler et le lecteur-Traveler. Car, on l'a compris, les derniers signes visuels de 56, les fameuses « tres vistosas estrellitas » ne signifient pas la fin, la fin des apprentissages, en particulier, comme le montre le parcours 2. Le lecteur-Traveler est invité à rejoindre les étoiles dans le Ciel en imitant l'auteur-guide-Horacio. Celui qui est « nacido bajo el signo zodiacal Escorpión » (ch. 133 ; 551), c'est-à-dire zodiaquement rattaché aux fêtes carnavalesques, selon le système imaginé par Piriz (« Auspicios y representaciones prácticas de fiestas publicas y/o patrias (usos de disfraces adecuados por parte de militares, en los momentos de encarnar, ya un desfile militar, ya un desfile de carnaval, ya una comparsa carnavalesca, ya una fiesta de las de «vendimia», etc.) para los militares nacidos bajo el signo zodiacal Escorpión » [133 ; 551]), saura-t-il imiter fidèlement son modèle ? Celui qui onomastiquement est destiné au voyage, au dépassement des frontières, saura-t-il franchir l'encadrement de la fenêtre ? Enfin, en référence au chiffre 3 (des trois étoiles), n'y a-t-il pas une nouvelle allusion au trans, c'est-à-dire au roman-poème-essai pictural et musical *Rayuela* capable de nous donner l'accès au Ciel ? En d'autres termes, ne devons-nous pas comprendre ces trois étoiles comme une incitation à sauter par la fenêtre pour, justement, ne pas sortir du livre – aucune contradiction à cela, on l'aura maintenant compris –, et à construire nous-mêmes les « muchos libros » qu'il contient ? S'il s'agit d'atteindre le Ciel pour être mieux au monde, dans l'ici et maintenant, non seulement les voies qui y mènent sont aussi nombreuses qu'il y a de lecteurs et, donc, de lectures nécessaires pour comprendre et

adhérer à ce qui plus qu'une thérapie devient une véritable religion du texte, mais, parce que *Rayuela* propose une thérapie et une religion avant tout libératrices et non un embrigadement, chacun trouvera le Ciel dont il a besoin au moment et dans le lieu où il lit.

Bibliographie

ALEGRÍA, Fernando, « *Rayuela* o el orden del caos », in *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Vol. XXXV., n° 69, Sep-dic de 1969, 459 – 472 : 463.

CONSTANTIN Danielle, « *Rayuela* de Julio Cortázar : intertexte, avant-texte, épitexte », Catherine Viollet et Véronique Montémont (dir.), *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au coeur des textes », 2009.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela* (1963), México, Alfaguara, « 50/Edición conmemorativa », 2018.

CORTÁZAR Julio et PREGO Omar, *Julio Cortázar entretien avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1986.

HARSS Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.

LEPAGE Caroline, BROICHHAGEN Vera, WAJNTRAUB Sabrina, « De la ligne à la constellation : le cas de 56 (56 ou le statut de la frontière entre « Del lado de allá » / « Del lado de allá » et les « capítulos prescindibles » : l'excipit de la partie « imprescindible ») », in *De Rayuela à Queremos tanto a Glenda / Les Orientes péruviens et boliviens* (ed. Eduardo Ramos Izquierdo et Erik Le Gall), Paris, Université Paris Sorbonne, SAL, Hors-Série n° 6, 2019, p. 11-32.